藝術修養基礎

豐子愷著

藝術修養基礎

民國三十五年十二月港初版

基本定價五元五角

（外埠酌加郵運費）

著作人 豐子愷

發行人 陳劭先

印刷者 有利印務公司 香港干諾道中一二三號

發行所 香港・上海 廣州・桂林 文化供應社

家1-1500

上編　藝術總説

目錄

上編　藝術總說

中編 繪畫（附書法）

下編　音樂

第一章　藝術的學習法

學過了幾何，再學三角；學過了物理，再學化學，都是更進一步，再多學一種學問。只要更多出一點心力，或者更多費一點時光，就可以成功。但學過了別的學問，再學藝術，情形就不同：不是更多出力或更多費時，就可成功的。學了別的東西之後，再學藝術，須得心中另「換一種態度」，才有成功的希望。所以講藝術學習法，先講藝術內幕的事是徒勞的，必須先請學者懂得「換一種態度」的方法。

世間有「眞，善，美」三個眞理。人生便是追求這三個眞理的。科學追求眞，道德追求善，藝術追求美。人生必須學藝術，便是爲求人格的圓滿。眞，善，美，這三者，互相關聯，三位一體；但是性狀完全不同。譬如這裏有一株樹，我對着牠，可有三種態度。第一，心中想起這是甚麼樹，在植物學中屬於何類，以及這是誰人所植，誰家所有的。這時候我所用的心，是心的「知識」方面。第二，心中想起這樹上可收多少果實，樹幹可作多少器具，我打算來採伐牠。這時候我所用心，是心的「意志」方面。第三，

心中全不想起上述的事，而只是眺望樹的姿態，覺得牠是秀美的，或者蒼勁的，或者婆娑的，或者窈窕的。這時候我所用的心，是心的「感情」方面。前面所謂「換一種態度」，便是用心時換一個方面的意思。

我們在日常生活中，用心的「知識」和「意志」的時候居多數。譬如出門辦事，要探看時候，要辨別路徑，要計較是非，要打算得失。所用的心大都是心的知和意兩方面。難得用感情去欣賞事物。習慣了這種日常生活的人，學藝術的時候也就這樣用心，那一定學不成功。因此我現在特別提出這態度的問題來，教學者注意。諸君要學藝術，必須懂得用「情」。不要老是把心的「知」和「意」兩方面向着世間。要常把「情」的一方面轉出來向着世間。這樣，藝術才能和你發生關係，而你的生活必定增加一種趣味。譬如你出門辦事，專門用心於觀看，辨別，計較和打算，你的生活太辛苦而枯燥了。偶然坐下來休息一下，對着眼前的花草風景天光雲影欣賞一下，心裏便舒暢些，元氣也充足了。藝術對於人生的慰安，即在於此。故能應用感情，可免生活枯燥。世間有些人利慾薰心，有些人冷酷無情，有些人形同機械。這都是缺乏藝術趣味所致。他們有時也玩藝術品，但不懂得感情的用法，故與藝術實在毫無關係。

感情怎樣用法？可就眼睛，耳朵，心思，三方面分別說明。因爲重要的三種藝術，繪畫，音樂，文學，是用這三種感官去領略的。

一、眼睛的藝術的用法：造物主給我們頭上生一雙眼睛，原是教我們看物象的。但他曾經叮囑我們：「要用眼睛看物象的本身，又看物象的意義！」小孩子出生不久，分明記得這句話，看物象時都能夠注意其本身。後來年紀長大，便忘了上半句，不看物象的本身，而轉看的物象的意義了。學藝術便是補充這上半句的。諸君都聽見過「皇帝的新衣」的故事吧。（大意是：有一個皇帝，要做新衣，雇織工來織布。織工說，我織的布，非常神妙。沒有道德的人看不見，道德高尚的人才看得見。皇帝相信他。皇帝派大臣去看，大臣看見布機上並沒有布，織工只是空裝織布的姿勢。但恐怕別人說他沒有道德，假意稱讚布很美麗。皇帝自己去看，也看不見。但也恐怕沒有道德，也假意稱讚布的美麗。後來布織成了，衣做成了，織工拿來給皇帝穿。皇帝明明看見是空的，假作歡喜，穿了出去巡遊。民衆明明看見皇帝裸體着，但都恐怕自己沒有道德，大家假意稱讚新衣的美麗。直到後來，有一個小孩子看看皇帝，喊道：「皇帝裸體着，並沒有穿衣！」被他說破，於是大家才覺悟了。）大臣民衆爲甚麼都說假話呢？因爲他們忘記了上半

句，看物象時但看其意義，以爲這裸體必須假定爲有衣服的，故應該說有衣服，就不見裸體的本相了。小孩子爲甚麼能夠說破皇帝的新衣的虛空呢？就爲了不忘記上半句，能夠看見物象（裸體皇帝）的本身的原故。現在世界上，生着眼睛而不能看見物象本身，與那些大臣民衆一樣的人很多。藝術教養，就好比小孩子的說破。可知學習藝術，眼前能見一種新鮮的光景，實在是人生的一種幸福。

由上述的故事，可知「看取物象的本身」，便是眼睛的藝術的用法。倘嫌上述的故事太稀奇，不妨舉日常生活的實例來說。譬如一隻茶杯，你看見了但想「這是盛茶用的器皿，這是我所有的，這是幾毛錢買來的」等，你便忘記了造物主叮囑你的上半句，而只記得下半句了。換言之，你的眼睛便是不懂得藝術的用法的。還須得能夠靜靜地觀賞茶杯，看牠的形狀如何，線條如何，色彩如何，姿態如何。才是看見茶杯的本身。又如一把椅子，你看見了但想「這是坐的像具，這是紅木裂的，這應該放在客堂裏，這要謹防偸盜」等，也是忘記了上半句，不懂得眼的藝術的用法。還須得能夠觀賞椅子，看牠的形狀，線條，色彩，姿勢，才是看見椅子的本身。如前所述，看見樹木，只想「這是甚麼樹，在植物學中屬於何類，是誰所植，樹上可收果實多少，樹幹可作多少器具，我

打算怎樣採伐牠」等，此人也沒有看見樹木的本身。

看見物象本身有甚麽好處呢？淺而言之，大家能夠看見物象的本身，世間的工藝美術一定會大大地進步起來。只因多數人只講實用，茶杯但求盛茶不漏就好，椅子只要是紅木的便貴，對於形式的美惡全不講究。於是社會上就有許多惡劣的工藝品流行，破壞人生的美感。常見好好的磁器，只因樣子塑得不好，花紋描得難看，而給人惡劣的印象。好好的木器，只因形式造得不好，漆飾塗得難看，而引人不快的感覺。都是爲了多數人看不見物象的本身，因而工業者忽略美術的研究所致。進而言之，吾人對物象能看其本身的姿態，眼前的世界便多美景，我的心便多慰樂，所謂「美的世界」並非另有一個世界，便是看物象本身時所見的世界。古人詠兒童詩句云：「對境心常定，逢人語自新。」對着一種境地心能夠常定。便是說對着物象能夠撇開其意義而看見其本身的意思。逢着人說出話來自會新鮮。便是說看見物象的本身，故能說別人所不能說的話。「皇帝裸體着，並沒有穿衣」，便是「逢人語自新」的一例。

可知要學藝術，必須懂得眼的藝術的用法，即必須能見物象的本身。但最後我須得聲明：我勸你看物象的本身，並非勸你絕對不要想起物象的意義，而僅看其本身。我是

勸你不要忘記造物主所叮囑你的話：「要用眼睛看物象的本身，又看物象的意義。」看物象的本身能發見其美，看物象的意義能發見其眞和善。眞善美三位一體，不能分割。好比一個鼎必須有三隻脚，方能立穩。缺了一隻脚，鼎就要翻倒的。

二、耳朵的藝術的用法：造物主給人頭上造一雙耳朵，教人能聽。當時也有一句話叮囑人：「要用耳朵聽聲音的本身，又聽聲音的意義！」但人們老是忘記了上半句，而單記住下半句。聽見一種聲音，但問這是甚麼聲音。是敵機聲麼？趕快逃進防空洞！是風聲麼？可以放心。是喊救火麼？趕快搬東西！是喊擺渡麼？可以放心。這樣的聽覺生活過慣了，遇到聲音總是追求其意義，就從此聽不見聲音的本身了。凡美必是事物本身的表現。故音樂藝術必是聲音本身的表現。聽不見聲音本身的人，就不能學習音樂。唱起歌來像說話或叫喊一樣，聽見音樂先問這是甚麼歌，便是不解聲音本身之故。故耳朵的藝術的用法，是聽聲音的意義之外，又聽其高低、强弱、長短和腔調。風聲、水聲沒有字眼，你要能在牠的高低强弱長短裏，聽出一種情味來。反之，說話有字眼，你却要能在字眼之外聽出一種腔調來。——好比不懂英語的人聽英國人說話，不解其意義而但聞其腔調。這等便是聽取聲音本身的練習。練習積得多了，聽見沒有字眼的聲音便似聽見

說話一般，能在其中感到一種情味，音樂藝術便可學成了。據傳說，希臘黃金時代、藝術最發達的時代，其人民聽講演，對於講演的音調，比講演的意義看得更重。話未免誇張，但藝術教養深厚的人對於聲音的敏感，於此可知。我國古代也有傳說：孔子有一天立在堂上，聽見外面有一種哭聲，非常悲哀。孔子就拿琴來彈，其琴聲的腔調和哭聲相同。孔子彈完了琴，聽見有人嗟嘆。問是誰，原來是顏淵。孔子問顏淵爲甚麼嗟嘆，顏淵說：「現在我聽見外面有人哭，聲音很悲哀，不但是哭死別，又是哭生離。」孔子說：「你何以知道？」顏淵說：「因爲牠像完山之鳥的鳴聲。」孔子說：「完山之鳥的鳴聲又怎樣？」顏淵說：「完山之鳥有四個兒子，羽翼已經長成，將要分飛到四海去。母鳥送別他們，鳴聲極其悲哀。因爲他們是一去不返的。」孔子差人去問門外哭的人，哭的人說：「丈夫死了，家裏很窮，將賣掉兒子來葬丈夫，現在同兒子分別。」于是孔子稱讚顏淵的聰敏。這故事不知眞假。但故事的意旨，無非是要說明聲音本身（沒有字眼）能夠詳細地表現感情。懂得耳朵的藝術的用法的人，便能從純粹的聲音中聽出一種情味來。孔子稱讚顏淵聰敏。他自己能用琴模仿這種哭聲，可知比顏淵更聰敏。顏淵只能欣賞，孔子却能創作。孔子有一天聽見子路彈琴，說他有殺伐之聲，是不祥之兆。後來

子路果然戰死，被人斬做肉醬。可知他老先生的耳朵聽敏得更厲害。蘇東坡的赤壁賦中寫客有吹洞簫者，說「其聲嗚嗚然，如怨如慕，如泣如訴」，能從聲音中聽出怨慕泣訴的情味來，其耳朵也很有藝術的修養了。

故要用耳朵來學習藝術，即要學習音樂，必須另備一種聽的態度。不要專門聽辨聲音的意義，又宜於意義之外聽賞其腔調。古代的隱士，歡喜住在深山中聽松風聲，聽流水聲。倘其人不解聽賞聲音的本身，實在毫無意味。今人歡喜赴音樂演奏會，聽器樂曲管弦樂曲（沒有歌詞的音樂）。倘不解聽賞聲音的本身，便同不聽敏的隱士聽松風流水聲一樣地苦痛。須知音樂是音的藝術，詳言之，是音本身所表演的藝術。我們平時所唱的歌曲，有樂譜又有文字的，是音樂與文學（詩歌）的綜合藝術，不是純正的音樂藝術。這彷彿是一種合金，雖然也有用途，但論其質，不是純正的金屬。學習音樂，必須學習純正的音樂，即沒有歌詞而僅用音符表演的「器樂」。（有歌詞可唱的叫做「聲樂」。）聲樂不過是音樂中之一種，不能代表音樂本體的。器樂才是音樂的本體。要理解器樂曲，必須從聽賞聲音本身入手。但最後又須聲明：我勸你聽賞聲音的本身，並非勸你聽人說話時也不顧到話的意義，而僅聽其腔調，弄得同外國人或聾子一樣。我是勸你不

要忘記造物主所叮囑的話：「要用耳朵聽聲音的本身，又聽聲音的意義。」聽聲音的本身能發見其美，聽聲音的意義能發見其眞和善。眞善美三位一體，不能分割。好比一個鼎必須有三隻脚，方能立穩。缺了一隻脚，鼎就要翻倒的。

三、心思的藝術的用法：我們平時對于世間事物的思想與見解，總是求其眞實而合理的。然而有的時候，眞實合理太久了，要覺得枯燥苦悶；偶然來個不眞實不合理的思想與見解，反而覺得有趣。這也是人的生活的一種奇妙狀態。例如幾個大人坐在室中談話。談的話都眞實而合理。忽然有一個小孩子，到室中來遊戲了。他把糕餅給洋囝囝吃；忽然又脫下自己脚上的鞋子來，給凳子的脚穿了。於是大人們都笑起來。這種笑，不是笑他的無知與愚癡，却是覺得這種生活的有趣，而眞心地歡笑。歡笑得不夠，大人們會蹲下來，模做小孩子，向他討糕糕吃。可見兒童生活富有趣味，可以救濟大人們生活的枯燥與苦悶。耶穌聖書中說：「惟兒童得入天國。」從藝術上看，兒童得入天國，便是爲此。但造物主憐憫大人們脫離了兒童的黃金時代之後，生活太苦，特爲造出叫做「藝術」的一種東西來賜給他們，以救濟他們的生活的枯燥與苦悶。故心思的藝術的用法，不妨說就是大人思想的兒童思想化。就是大人的回復其「童心」。

懂得眞實地合理地觀看世間事物的大人們，有時故意裝作不懂，發出小孩子說話似的見解來，便可成爲藝術的「詩」。例如：一個女子自己划船去採蓮，採到月出才划回來。本是一件尋常的事。但你不必這樣老老實實地說。你不妨換一種看法與想法，把花月看作人，想像他們都同這採蓮女相親愛，便可得這樣的詩句：

來時浦口花迎入，採罷江頭月送歸。

那麼一說，這一件尋常的事忽然富有生趣，這事實忽然美化了。我們明明知道這話不眞實，不合理，是假意說說的。但我們不嫌其假，反覺其假得很好。又如兩人將要分別，在蠟燭火下談到夜深。也是一件尋常的事。但我們不妨換一種看法與想法，而這樣地說：

蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明。

好在蠟燭有芯，其油像淚，這詩句就更巧妙了。又如一個人坐在深山中的菴裏，獨自喝杯茶。這事實可謂簡單，枯燥，寂寞之極了。但詩人能作如是觀：

靑山箇箇伸頭看，看我菴中吃苦茶。

同類的事實，一個人獨行荒山中，只有一隻白鳥飛來叫了幾聲，其餘無事。這也可謂簡

單，枯燥寂寞之至了。但詩人這樣說：

青山不識我姓氏，我亦不識青山名。
飛來白鳥似相識，對我對山三兩聲。

上面舉的四個例，都是故意說假話。假的地方，都在把無情之物當作有情的人看。故可稱為「擬人的看法」。這看法進步起來，有時變成荒唐。在好處也就在荒唐。例如在渭水上想念故鄉，便說：「渭水東流去，何時到雍州？憑添兩行淚，寄向故園流。」仰望廬山，便說：「咫尺愁風雨，匡廬不可登。祇疑雲霧裏，猶有六朝僧。」恨丈夫乘船出門久不歸家，便說：「不喜秦淮水，生憎江上船，載 夫婿去，經歲又經年。」把眼淚流在河裏，要牠帶到故鄉去。唐朝人說廬山上恐怕還有六朝僧。丈夫不回來 埋怨秦淮河同船。這種荒唐可笑的行逕，簡直同無知小兒的一樣。然而這都是唐詩的傑作，流傳到千年後的今日，還是膾炙人口。

還有一種小孩子看法，是把眼前事物照樣描寫，而故意說不合事理的話。可稱為「直觀的看法」。例如：

山中一夜雨，樹杪百重泉。

看見樹後面的山中有泉水流着，便撤去樹與山的距離，故意說泉水在樹杪上流着。還有更不合事理的：

孤帆遠影碧空盡，惟見長江天際流。

黃河遠上白雲間，一片孤城萬仞山。

君不見走馬川行雪海邊，平沙莽莽黃入天。

江，河，沙都會上天，流到白雲之間。這些話更不合事理。但把眼前立體的景物當作一幅平面的圖畫看時，的確如此。

還有一種小孩子的看法，是故意裝作不識大體，而講些零星小事。而這小事却又能暗示大體。胡適之先生說這好比大樹幹的橫斷面，看見一片便可想像大樹的全體。故不妨稱之爲「斷片的看法」。例如：

打起黃鶯兒，莫教枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。

寥落古行宮，宮花寂寞紅。白頭宮女在，閒坐說玄宗。

妾有羅衣裳，秦王在時作。爲舞春風多，秋來不堪着。

君自故鄉來，應知故鄉事。來日綺窗前，寒梅着花未？

第一首詩，只說一個睡晏覺的女子要打走枝上的一隻黃鶯。但從這小事中可以窺見開邊黷武時代人民怨戰的情狀。今日的日本女子讀了可以哭殺。第二首詩，只說一個老宮女在講舊事。但由此可以窺見唐明皇一代興亡之迹。第三首詩，只說一件破衣裳。但由此可以窺見人世盛衰無常之相。第四首詩，只說梅花開了沒有。但由此可以窺見離人思鄉之心。這些詩，表面都好像天眞爛漫的小孩子講的零星細事。但並非眞個無關大體的另星細事，却是可以小中見大，個中見全的。故能成爲好詩。

文學之中，詩是最精彩的。所以上面舉許多詩爲例。學者理解了詩心，便容易理解文心，而懂得心思的藝術的用法了。

總結上文：如要學習藝術，須能另換一種與平常不同的態度來對付世間。眼睛要能看見形象的本身。耳朵要能聽到聲音的本身。心思要能像兒童一般天眞爛漫。

第二章　藝術的種類

藝術共有十二種。卽1繪畫，2書法，3金石，4雕塑、5建築，6工藝，7照相，8音樂，9文學，10演劇，11舞蹈，12電影。

這一打藝術，我們須得把牠們分別門類，舉起來才有眉目。最普通的分類法，是以我們的感覺機關爲標準。對付藝術時所用的感覺機關，主要的不外二個，卽眼睛和耳朵。換言之，藝術不外乎看的同聽的兩種。但此外還有又看又聽的，卽眼睛和耳朵並用的。故共有三種。看的稱爲「視覺藝術」，聽的稱爲「聽覺藝術」。又看又聽的稱爲「綜合藝術」。還有一種稱呼法：視覺藝術因爲必須在空間中表現的，故又可稱爲「空間藝術」。聽覺藝術，因爲必須在時間的經過中表現的，故又可稱爲「時間藝術」。又佔空間，又歷時間的，則仍稱爲「綜合藝術」。

視覺藝術共有七種，卽前面自1至7。這七種藝術，都是用眼睛看的。普通所稱爲「美術」(Fine arts)的，便是這一類。其中有二種，是西洋所沒有，而中國所特有

的，即書法與金石。西洋人寫字不當作藝術，刻印也不成爲正式的藝術。中國則從古以來，「書畫」並稱。又有「書畫同源」之說，說寫字同作畫，是根本相同的。故在中國，書是與畫同等重要的一種藝術。金石，在小小的圖章中雕刻文字，分毫髮都要講究，在一切美術中是最精深的一種。其性質介乎書法與雕塑之間，亦可說是雕塑之一種。但此種雕塑設備較簡，研究很輕便。故中國古來的文人，大都能製作或鑑賞。中國畫家大都能書，書家大都能治金石。因此「書畫金石」，三位一體。一幅中國畫中，畫之外有題字，題字之下有印章。看一幅畫，便是欣賞「書」「畫」「金石」三種藝術。這是西洋所沒有的。

除上述三種以外，第7種照相，是以前所沒有，而近來新添的。照相初發明時，大都當作實用品，或工藝之一種，不能獨立爲一種藝術。後來，用照相攝靜物，風景，同繪畫一樣。就有「美術照相」之名。有人稱牠爲「準藝術」。因爲牠究竟太機械的，太不自由，不能充分加入作者的主觀的創作，故不能稱爲正式的藝術。後來照相技術進步，而繪畫趨於寫實，美術照相遂漸漸地獲得正式藝術的地位。

繪畫，建築，雕塑，這三種在西洋美術中向來是最主要的。繪畫是在平面上（紙，

布）表現的。建築雕塑是在立體中表現的。雕塑的立體是僅重表面的。例如一個銅像，只講外觀，不講內部。建築的立體則兼重表面和內部。故此三種美術，所用的感覺各異：繪畫僅用視覺。雕塑直接用視覺之外，又間接用觸覺。（不是眞個用手去摸雕像，是觸覺參加在視覺中。故石膏像，銅像，木像，泥像，大理石像，給人不同的感覺。）建築則直接用視覺之外，又間接用觸覺及運動感覺。（不是眞個用手去摸建築的各部，到建築的各部分去跑一轉。是觸覺和運動感覺參加在視覺中。故僅講美觀而不宜實用的建築，使人不滿意。）

工藝，是實用爲主的一種藝術。例如文具，茶壺茶杯，桌子凳子等一切日用器什，都是工藝美術。這種藝術，是在合實用之外，又必求其美觀。因爲實用的條件太苛刻，美術家不能自由發揮其創作慾，故與照相同樣，在藝術中爲地位最低的一種。然而牠的美術的效果，却是最大。因爲日用器什，旦暮在人眼前，其形式的美醜，給人心情以很大的影響。英國十九世紀藝術教育者莫理斯（William Morris）說民衆的藝術趣味的高下，與工藝美術的美醜大有關係。故欲提倡藝術教育，首先要改良工藝美術。他自己開一爿賣家具器什美術品的商店，叫做「莫理斯公司」。所發賣的工藝品，都很講究美

說。英國人至今還受着他的惠賜。

以上是七種視覺藝術的說明。

聽覺藝術只有兩種，卽前面的8音樂，與9文學。音樂全靠耳朶聽，是明顯的事。文學常印成書册，好像是靠眼睛看的，其實與眼睛無關。文學原來就是講話。講話遠處的人聽不到，後代的人也聽不到。因此把牠用文字刻印在書册上，使牠可以傳到遠方，傳到後世。所以我們雖用眼睛看書，其實就是聽講。所以文學也是屬於聽覺藝術的。文學中的詩歌，注重音調，含有音樂的分子，就更顯明是聽覺藝術。

聽覺藝術比視覺藝術活躍。因爲前者在時間中表現，是抽象的；後者在空間中表現，是具體的。所以音樂比繪畫容易感動人。繪畫中加些文學的趣味，（例如中國畫，漫畫等）容易得人理解。反之，視覺藝術比聽覺藝術有力。因爲具體的形狀色彩，不易消滅，給人很深刻的印象。不像音樂文學地聽過後卽消失，須得重聽才能再見。

除上述七種視覺藝術和二種聽覺藝術之外，其餘的三種，卽前面所舉10演劇，11舞蹈，12電影，因爲並用眼睛和耳朶，故稱爲綜合藝術。演劇就是扮演出來的文學。其不扮演者，便是劇本。我們看劇的時候，眼睛要看舞台上的布置與舉動，耳朶要聽角色的

唱白與伴奏的音樂，心中要想劇中的情節。這便是繪畫，音樂，文學三種藝術的合同表演。所以稱爲「綜合」。舞蹈大都伴着音樂。即使是默舞，也全靠在時間的經歷中表現。所以也是綜合藝術。這種藝術，在人類中發生最早，與音樂同時出現。太古時代的初民，沒有一切文化的時候，就會唱歌跳舞。所以舞必伴着歌。電影，有聲的，其實就是演劇。不過用照相代替了眞的人物。無聲的亦必在時間經歷中表現，且有文字說明，故仍爲綜合藝術。近來有一種稱爲「純粹電影」的，沒有劇本，不演事件，只是各種形像色彩的變化，好比展覽花布一樣的，是屬於視覺藝術的。但這種電影很少有，只有西洋幾個研究立體派未來派繪畫的人玩玩。不能視爲正式的電影。

以上已把一打藝術的最普通的分類法說過了。藝術還有種種分類法。現在把比較的重要的三種附說在下面。

第一　以藝術對自然的關係爲標準而分類，則一打藝術可分爲「模倣藝術」與「非模倣藝術」兩種。繪畫，雕塑，完全是模倣藝術。因爲牠們必須取自然界的物象來描寫雕刻，不許亂造的。最近有一種繪畫，叫做「立體派」，「未來派」的，不描物象，而由主觀創造各種形象色彩，使人看了莫名其妙。雕塑中也有這兩派，雕的東西教人識不

得。但這些究竟不是正當的藝術，二十世紀初在歐洲流行一時，不久卽消滅。故繪畫雕塑依然完全是模倣藝術。照相自不必說。音樂，舞蹈，是最完全的非模倣藝術。因為牠們用音符或姿勢表出一種情味，音符和姿勢根本不能模倣自然界的物象的。但其中也有略含模倣分子的。例如音樂中的「標題音樂」，用聲音描寫人事風景，像水流聲，風聲，步聲，馬聲，鐘聲等，則音樂也略有模倣性。又舞蹈中也有略含模倣分子的。例如用姿勢模倣流水，落花，動物的步態等便是。此外如文學，有抒情的，有描寫記述的，可說是半模倣半非模倣的藝術。（演劇，電影同。）書法，除象形文字之外，是非模倣藝術。金石與書法同。建築和工藝，可說是完全的非模倣藝術。因為牠們必須合實用，根本不能照自然物象而造房子或製器具。偶然有取獅子老虎的脚的形象來作椅子桌子的脚，取動物的形狀來做水盂的。但都是勉強借用一部分的，且少得很。故建築和工藝總是非模倣藝術的代表。

第二，以藝術的用途為標準而分類，則一切藝術可分為「自由藝術」與「羈絆藝術」兩種。建築與工藝，必須合實用的，是代表的羈絆藝術。此外，除了供欣賞之外別無實用的，都是自由藝術。但各種藝術中都有特例。例如建築原是羈絆藝術，但其中如

實塔，凱旋門等，只供欣賞，並無實用，又屬於自由藝術。繪畫雕塑中的肖像，可供供養，瞻拜，則又似屬於羈絆藝術。

第三、以藝術的作風爲標準而分類，則藝術因地域而有西洋藝術與東洋藝術之別，又因時代而有古代藝術與現代藝術之別。精深的藝術，例如繪畫，則在同一地域內又有各種派別。中國的山水畫，有南宗與北宗。西洋的繪畫，也有古典派，浪漫派，寫實派等分別。這在後面當再說明。因爲是和藝術研究很有關係的。

以上已將藝術的種種分類法說過了。總之，視覺藝術與聽覺藝術是最重要的兩類。視覺藝術可由繪畫代表，聽覺藝術可由音樂代表。故繪畫與音樂，是藝術中最重要的兩種。普通學校的課程中，必建設圖畫與音樂二科，便是爲此。繪畫爲甚麼可以代表視覺藝術？因爲建築雕塑工藝等研究，必須從繪畫入手。繪畫是一切美術的根源。音樂爲甚麼可以代表時間藝術，因爲牠比文學更注重時間的經過，一秒鐘也不可以疎忽的。文學，其實應該包括在藝術中。但因爲牠本身太龐大，故普通讓他獨立。藝術中也就不論及文學。本書便是照這辦法的。

第三章　藝術的性狀

要知道藝術的性狀，須先看藝術的定義。世間的藝術論者，曾決定藝術的定義如下：「藝術是假象的，非功利的，帶客觀性，而又帶個性，含獨創分子，能表現國民性及時代精神的一種美的感情的發現。」把這定義加以說明，藝術的性狀便明白了。

先看定義的最後，可知藝術是「美的感情的發現」。人的心有三方面的活動，即知識，意志，和感情。由這三種活動產生三種文化，即科學，道德與藝術。故藝術是感情的發現。科學的目的是追求眞，道德的目的是追求善，藝術的目的是追求美。故藝術是美的感情的發現。這在第一章中也已說過。

然後再看定義的限制詞：第一是「假象的」。假象，就是說不是事實。事實也能使人發現美的感情。例如對着春郊的風景，月夜的田園，看見相愛的人久別重逢的光景，我們心中都會發現美的感情。但這時候不能說是創作藝術或欣賞藝術。必須把這春郊描成一幅畫，把這月夜作成一個曲，把這光景作成一首詩或一篇小說，才可算是藝術。而

這幅畫主在表出春郊之美，不是某處郊外的地圖；這個曲主在表出月夜的美，不是為某家出園寫實；這篇詩或小說只求表出久別重逢時之歡樂，不是為某人記事，所以說是假象的。描寫歷史事蹟或某人生活的作品，大都用藝術的技巧來使他假象化。小說中往往用「×××」或「ABC」等字母來代表人名地名，便是為了要加强其假象性。

「非功利的」，便是說藝術創作須全由真心的感動而來，並非為了何種功利的目的而工作。這種事業，在中國稱為「淨行」，在西洋稱為「無目的的」，「無關心的」。何謂淨行？例如僧人刻苦修行，並非為求現世的福報，乃是真心信仰佛法之故。這種行為至為清淨，故曰淨行。藝術的工作，也是真心愛美，欲罷不能的，同這僧人的行為相似，故也稱為「淨行」。倘畫家描畫，完全為了想賣畫得錢；文人作文，完全為了想賣文得稿費，就不是淨行，他們的作品一定不會很好。因為不是真心感動而發，往往是勉强出來的。「無目的的」，「無關心的」，也就是這意思。「無關心說」是德國美學者康德的名論。英名 Disinterestedness 即與 Interest（利益）無關之意。但這是藝術創作的最高原則，不是說一切藝術皆非如此不可。例如建築，工藝，便是有目的的，有關利益的。工程師受人囑託，簽訂條約，然後動工建築。工廠裏的工人也受月俸而

做工作。難道他們所作統統不好，或者皆非藝術品麼？不，他們也可以作出很好的藝術品來。但訂條件，受月俸，與工作須看作不相關的兩件事，不可專爲報酬而做工作，方才有良好的藝術的產生。因爲當作不相關的兩件事看時，其工作本身仍是爲工作而工作，即無目的的，無關心的一種淨行。倘專爲報酬而做工作，則此人對工作本身毫無興味；爲了生活，不得已勉强從事，其工作一定不良。今日的工廠，對工人待遇太薄，使他們無法對工作本身發生興味，因此，所產生的工藝品都惡劣輕巧，全無藝術趣味。

「帶客觀性」，就是說，不是作者一人獨自感到興味的，而是可使多數人共感興味的。凡是人，必有共通的感覺。孟子稱這爲「心之所同然」。他說：「聖人不過是先得我心之所同然能了。心之所同然是甚麼？是理，是義。」從藝術方面講，就可說「是美」。必須是多數人共感的美，方能成爲藝術。同感的人愈多，其藝術愈偉大。西洋人的文學作品，翻成了中國文，中國人看了也感動。即可知這西洋人的藝術很高。反之，倘只限於一國，一鄉，或一家的人能感興味，而他人皆不覺其美的，其藝術便不高明。最偉大的作品，千載之後還能感動人，即所謂「不朽之作」，其客觀性是非常廣大的。

像中國的古文，古詩等，便是其例。自來「春花」，「秋月」，「別離」，「羈旅」等，最常被取作詩的題材。而用此種題材的作品中，佳作亦最多。便是爲了對這等事同感的人最多，客觀性最廣的原故。詠富貴生活的詩、詠隱居遊仙生活的詩，極少有好的。便是爲了對此等事同感的人很少、客觀性很狹的原故。最近西洋有一種奇怪的繪畫，叫做「立體派」，「未來派」，「達達派」(Dadaism)的，只有作者同他的少數同志能懂得，別的人看了莫名其妙。這些畫一時勃興，轉瞬卽消滅。便是爲了客觀性太狹之故。

「而又帶個性，含獨創分子」。這句與上句「帶客觀性」好像是相矛盾的，其實並不。題材要帶客觀性，使萬人共感；表演技術要帶個性，與他人不同。以「春」爲題目的詩，在唐詩中不知有幾千百首。然而各有各表現法，不相重複，卽各詩人各有其個性，不相雷同，所以各自能成爲佳作。許多畫家對着同一景物寫生，所描成的畫，筆法，色彩，構圖等各不相同，因而畫的情趣各異，便是爲了各人各有個性，各有獨創力的原故。用寫字來比方，此理更易說明。寫字必須得大家認識，不許亂造，便是「帶客觀性」。寫字各人有各人的筆蹟，不相雷同，便是「帶個性，含獨創分子」。有些人寫字，死板地臨摹古人碑帖，學得同碑帖分不出來。這人決不能成爲書法大家。因爲依

樣畫葫蘆，失去了自己的個性。有些初學畫的人，畫直線喜用來突尺，畫圓線喜用圓規。其畫死板板的，沒有生趣，不能稱爲藝術。反之，空手用筆描寫，顯出筆法，方可成爲藝術品。

「能表示國民性及時代精神」，是根據於上條「帶個性含獨創分子」而來。一個人生在一個地方，一定受這地方環境的影響；一個人生在一個時代，也一定受這時代思想的影響。所以英國人的作品有英國風，法國人的作品有法國風。唐代人的詩有唐代風，宋代人的詩有宋代風。這是自然的表現，不是勉强的。可知中國人到外國留學，就模倣外國風，學得同外國人一樣；今人學古人，學得同古人一樣，都是不自然的事。同時他的作品一定不好。因爲其中缺乏國民性及時代精神。

第四章 藝術的形式

藝術是給人美感的，故其表現形式非常講究。藝術形式的法則，重要者有下列六種：1返復與漸層，2對稱與均衡，3調和與對比，4比例與節奏，5統調與單調，6多樣統一。各種藝術的表現形式，都要應用這些法則。今逐一略說於下。

1返復與漸層：返復就是同樣的形式屢次出現。圖案模樣，例如綢布的花紋，差不多完全是同一花樣的返復。建築亦然：例如窗，柱，壁飾等，都是同樣形式的屢次出現。音樂舞蹈中也很多。同一音符往往連續數個，同一動作往往返復數次。詩文的用字用句，也往往返復。返復的效果，是形式整齊，給人强明的印象。這是最原始的藝術形式。未開化的原始人，在石刀的柄上刻並列的同樣的兩三條紋，以為裝飾。他們也知道這形式法則了。更進一步的，是漸層，就是一種形式漸次變化起來。例如由大而漸小，由深而漸淡，由高而漸低，由强而漸弱等。建築中的浮圖(寶塔)，便是由大而小漸層向上的。音階 DO RE MI FA……是由低而高的漸層進行。 FA MI RE DO……是由

高而低的漸層進行。詩文的敘事，議論，層層漸進，至於頂點（Climax）。圖案的色彩由深而淡，漸漸消失。渦線由內向外盤旋而出。都是應用漸層法則的。返復有整齊的美，漸層有變化的美。

2 對稱與均衡：對稱就是左右相同。這與返復一樣，是原始的藝術形式之一。人生來就歡喜對稱。因爲人自己的身體完全是對稱的。建築中應用此法則最多。例如門，窗，都是左右同樣兩扇的。房屋形式也多數用對稱。例如三開間，左右兩廂房，是中國房屋形式的通例。廟宇殿堂，尤重對稱。因爲對稱有一種正大堂皇之感。室內布置，中國人也多歡喜對稱。例如廳堂，朝外天然儿，上懸中堂匾額，左右掛對聯。堂前左右兩排茶儿椅子。痰盂亦必左右兩個。蠟台必成對，花瓶亦必求其成雙。繪畫中的圖案，用對稱形式亦多。詩文中平仄相對，尤爲慣例。舞蹈由人體表現，人體是對稱的，故對稱的動作特別多。由對稱進步起來，變成均衡。均衡，就是左右並不相同，而能保住平均，無偏重之感。這兩種形式，拿秤來比方最易說明。對稱好比是天平秤：中央一個架子，左右兩個盤，重量相等，而形式亦相同。均衡好比中國向來用的秤：秤桿的右端掛着重物，逼近秤紐；則左端小小的錘，必須遠離秤紐，方才保住均衡。卽右端物大而地

位小，左端物（錘）小而地位大，由此作成均衡。又如一個人，右手提着一桶水，則左手自然會伸開去，以保住左右的均衡。繪畫的構圖，應用此法則最多。例如一邊有許多屋，則他邊畫一人物，與之對抗。一邊有大屋，則他邊畫高塔，與之相抵。名作的構圖，應用均衡法則非常巧妙，非筆墨所能述。西洋建築歡喜用均衡式。例如小住宅，一邊有廣大的草地，一邊建着小小的洋房。草地上立幾株樹，與洋房保住均衡。洋房的房室也不必左右對稱，不妨大小搭配，成不規則形。室內陳設，也不求左右成雙。椅子不妨單獨，桌子不妨斜置，但求全體之保住均衡。看慣對稱的廳堂的中國人，對於此西洋式布置頗感新鮮，都模倣他們。但模倣時第一須注意全體的均衡。倘不顧全體，但把椅子拆開，桌子斜轉，便成爲無理的好奇。音樂中兩部相對，其高低強弱長短也巧妙地保住均衡。舞蹈時身體的姿勢，若非對稱，必取均衡。

3調和與對比：調和，就是相類似。這原是音樂上的用語。例如DO與DO，振動數相倍，所發的音很調和。借用在形式上，同是直線形，同是曲線形，同是紅一類的色彩，也稱爲調和。色彩的調和，尤爲一般藝術上的常用語。凡七色輪上相鄰近的二色，一定很調和。例如紅與橙，橙與黃，黃與綠，綠與藍，藍與青，青與紫，紫與紅便

是。故凡衣物，用同類而較深的顏色來鑲邊，一定很美觀。例如淡紅衣用深紅鑲邊，嫩綠衣用深綠鑲邊，都是很調和的。充其極，漸層中相鄰的二層，是調和的。反之，二種形式性質相反，名曰對比。在形式上，如直線與曲線，方與圓，互相對比。在聲音上，如高音與低音，長音與短音，强音與弱音，緊急的進行與簡緩的進行，亦成對比。在色彩上，凡七色輪上相對的兩色，如紅與綠，黃與紫，藍與橙等，都是對比的。調和有和平之感，對比有活躍之感。調和是靜的，對比是動的。故對比比調和爲複雜。文章一起一伏，便有波瀾，即是對比的效果。日本人說，女子不宜攜方形之物，宜攜圓形之物。這話是以調和爲主的。因爲女子周身都是柔美的曲線，手攜直線形的物件，對比太强，有傷其和平之美。反之，洋樓矗立的都市中，偶然來一個張雨傘的人，這市街風景忽呈美觀。因爲洋樓的直線得了雨傘的圓線的襯托，作成美滿的對比了。市街上種樹，可得與此同樣的效果。繪畫的構圖，應用對比法則更多。

4比例與節奏：以上的各條，都是研究兩個形體的關係的。一個形體內各部分的關係的研究，名曰比例。例如中國畫的立幅，很狹而高；橫幅，很扁而很長，皆有新奇之感。又如西洋的油畫，長闊兩邊的比例約如明信片，書冊等的兩邊比例的，便有安定之

感。因爲明信片，書冊等的兩邊的比例，大致是合於黃金律的。黃金律(Golden Law)，是美學上有名的定律。即「大邊比小邊等於大小兩邊之和比大邊」。實際上大約是三比五之類。凡保住此比例的，有安定恰好之感。反之，太長，太扁，即變成奇特。奇特也有新鮮之美，但安定總是常道。所以黃金律爲美學上有名的定律。建築中盛用黃金律。例如窗，門等，兩邊比例都近于黃金律。建築的上下各部，大小比例尤須講究。頭輕脚重，頭重脚輕，都是不安定的。東洋人穿西裝，西洋人穿中國大褂，大都不好看，比例不相稱之故。比例在音樂上，便是節奏。節奏，就是各音相隔某一定的長短距離，依某一定的强弱規則而進行。變化節奏，即變化曲趣。詩文各部長短，也須比例相稱，即也有節奏。

5 統調與單調：一件藝術品中，某種色彩（或形象等）遍滿全體，便是由這色彩統調。例如月夜風景的圖畫，由青灰色統調，秋林的風景，由赭色統調。春郊的風景，由綠色統調。此時畫中也有其他色彩，但這一種色彩特別多見，其他色彩就退在後面，成丁賓主的關係。羅馬的大圓頂的建築物。必附有許多小圓頂，及圓頂的窗門，可使圓形統調。基督教會的尖塔頂的建築物，必附有許多小尖塔，及尖頂的窗門，可使尖形統

調。一個樂曲，常由某一樂句統調。一篇詩文，也常由某一主意統調。統調可使藝術品增加統一之感。統調中的主調特別發展起來，撲滅了其餘的賓體，成了獨佔的狀態，便稱為單調。單調是缺陷的，但有時也很美滿。例如中國的渲淡墨畫，只用黑色而無別色，也很好看。這是因為黑色中含有紅黃藍三原色之故。倘改用他色，例如蘇東坡用朱砂畫竹，便不及墨畫的美滿。因為朱色太單調了。

6多樣統一：藝術的形式法則，以此為最高。上述的種種法則，都可包含在這裏頭。故「多樣統一」可說是藝術的形式原理。多樣就是有變化，統一就是有規則。有變化而又有規則，叫做多樣統一。名作繪畫的構圖，都是多樣統一的。遼拿獨達文西（Leonardo da Vinci）的「最後的晚餐」，是一個適例。這畫中描基督和十二個弟子一同吃晚餐。十三個人的姿勢各有各的變化，而形勢集中在基督一人。換言之，全畫只有一個主腦，不能分割為二幅。名手的靜物畫，畫中布置許多果實，看似歷亂的，其實有一系統，許多果物的形勢集中於一點。畫中單描一瓶花，也合多樣統一之理。花瓶放在正中，則統一而不多樣，嫌牠呆板。放在靠邊，則多樣而不統一，嫌牠無理。必須放在不中不偏的地位，方為多樣統一，而給人美滿之感。

第五章　藝術的內容

藝術的題材，不外自然、人生，及超自然三種。藝術是表現美的，故藝術的題材，可說是自然美，人生美，及超自然美。

自然分植物，動物，礦物三類。大多數的植物，可爲藝術的題材。其中花，松，柳等，尤爲藝術常用的題材。動物中，鳥，獸，魚，貝，蟲等，都可爲藝術題材。而鳥尤爲常用。礦物中，寶石，巖石，山，川，海，湖，溪，以及雨雪雲霧，皆爲藝術題材。其中山水尤爲中國繪畫所常寫的題材。

屬於自然的，還有天體，綜合的自然，與變化的自然，也常爲藝術的題材。天體即日月星辰，在藝術中都很重要。其中的月，尤爲詩文方面的重要題材。動植礦物與天體中之一種相配合，也可成爲一種題材。例如一枝梅花，一隻蝴蝶；或者一塊岩石，一個月亮，都可成爲繪畫詩文的內容。藝術品大都是組合二種以上的事物，使之綜合而作題材的。綜合最複雜的，即山水畫。一幅畫中，動植礦物及天體都含有。又有以自然的變

化狀態爲主眼而取題材的。例如春之野，夏之山，秋之夜，日出的海，日沒的河等，都是藝術的好題材。有的藝術家直接描寫此種自然。有的藝術家把此種自然加以變化而描寫。例如裝飾化，理想化，或擬人化。

其次，爲藝術題材的是人生。人生之中，第一先舉人體。人是動物之一種，原是屬於自然的。但因爲是藝術創作者的同類，所以特別提出來，與自然相對。人體在繪畫與彫塑，爲重要的內容。例如人物畫，裸體畫，人像雕塑、裸體雕塑，都是僅用人體爲內容的。人體在彫塑，尤爲主要的內容。人生，可分爲個人，家庭，和社會。個人的生活也可爲藝術內容。家庭與社會則爲文學的主要內容。例如小說，脚本，風俗畫，歷史畫，是必須以家庭社會爲內容的。建築藝術也是以家庭或社會爲內容的。住宅的內容爲家庭，公共建築的內容爲社會。

以自然及人生爲內容時，所寫的都是自然及人生的過去或現在的狀態。其未來的想像與理想，也可爲藝術的題材。例如在自然界，想像出黃金的樹木，半獸半人的怪物來。在人生，想出月球裏的人類來，作爲繪畫或詩文的題材。這等都稱爲超自然的內容。宗教藝術的內容，大都是超自然。例如佛像，是想像十全的五官百體而繪的。神

像，也都依照其性格，功德而想像出來的超自然。

再就各種藝術的內容分述之如下：

先就建築的內容說。建築的內容，除宗教建築的部分爲超自然以外，都是人生。在宗教建築中，也只有供神佛爲目的的殿堂，是以超自然爲內容的。此外拜殿，講堂，以及其他民衆禮拜用的，說教用的建築，都已含有人生的內容了。例如西洋的教室，顯然是完全以人生爲內容的。公共建築的內容，爲社會。其中如官廳，銀行，公司，學校，圖書館，病院，車站，博物館，美術館，公共會場，劇場，商店等，都是以廣泛的人生爲內容的。住宅，別莊，則以家庭爲內容。紀念塔，凱旋門，是紀念社會上某種事件的，其內容也是人生。祇有溫室，以植物（即自然）爲內容。大概近世紀以前的建築，以宗教的內容爲主。近世紀以來的建築，以世俗的內容爲主。

雕塑的內容，也是昔日以宗教（即超自然）爲主，至近世忽變爲世俗的，即人體與動物。以宗教爲內容的雕刻，是佛像，神像。二者種類均甚多。佛像有釋迦，彌陀，觀音，勢至等。神像則埃及，希臘，中國，均有種種。近世的世俗的雕塑中，肖像以外又有裸體像。又有以希望，喜悅，悲哀等抽象的人類精神狀態爲內容的。人體以外，獅，

虎，馬，牛，山羊，犬，貓等動物也常爲雕塑的內容。

西洋繪畫，與雕塑同樣，其內容在古昔是宗教的，即超自然的，至近世變爲非宗教的，即自然與人生。所謂宗教的內容，即神像，及基督像，聖母像，或關於宗教的事件。西洋在希臘時代，繪畫即以神話中人物爲題材。入基督教時代，繪畫便好像是聖書的插圖了。直到十八九世紀，古典派興，方才廢棄宗教的題材而改選世俗的題材，直到今日。在中國畫，情形便異。中國繪畫在周秦漢時代，以人物爲主要題材。例如周朝明堂的壁畫，漢明麒麟閣功臣圖，都是以人物爲主的。到了唐代，即以山水自然爲繪畫的主要題材。當時有兩位大畫家出世，創造兩種山水畫派。王維（字摩詰）用墨水畫山水，其畫派稱爲南宗。李思訓以金碧丹青畫山水，其畫派稱爲北宗。直至今日，此南北兩宗常爲中國畫的標準，此二大畫家常爲中國的畫祖。在另一方面，漢代時，佛教入中國，中國始有宗教畫，即佛像等。此後各時代都有宗教畫家。但這是與山水畫同時並行的一種畫，並不像西洋的交代繼起。

工藝美術都是有實用的，即應用美術。應用美術的內容，都可說是人生，因爲牠們都是爲人生實用而造的。例如花瓶，茶盞，染織物等，上面繪的圖樣雖是自然花卉

風景，但全體的用途總爲人生。

音樂藝術，因爲所用的材料是抽象的（音符），所以他的內容也是抽象的，微妙的，曖昧的。例如裴德芬的月光曲(Beethoven:Moonlight Sonata)雖說內容是描寫月光的，但究與繪畫文學所描寫的月光大異其趣，不見月亮的實形，但有月夜似的一種感情而已。音樂原只能以抽象的感情爲內容。歌曲，即有歌詞的音樂，當然具體地表示意義。但那是歌詞所表示的。歌詞是文學，歌曲是音樂與文學的綜合藝術，不是純粹的音樂。音樂本身的內容，只是音的高低，拍子的長短强弱所表示的情感。音樂有內容音樂與形式音樂兩種。月光曲等有題名的，是內容音樂、沒有題名，只寫作品第幾號等字樣的，是形式音樂。形式音樂所表示的感情，更爲抽象。其內容只能是感情。內容音樂中有一種叫做「模倣音樂」的，用音模倣鳥聲，水聲，礮聲，步聲等。但是低級趣味的東西，不能代表音樂藝術。

舞蹈也有以內容爲主的及以形式爲主的兩種。以內容爲主的舞蹈大都有歌詞，其內容須依歌詞而辨別。但也是舞蹈與文學音樂的綜合藝術的內容，不是舞蹈本身的內容。以形式爲主的舞蹈則與音樂相似，所表示的也只有一種感情。

演劇是文學，舞蹈，音樂，繪畫，雕塑，工藝，建築等許多藝術的綜合藝術。其內容很複雜。這許多藝術的內容，便是這演劇的內容。但演劇的主要的內容，還是脚本，就是演劇中所含的文學的內容。故演劇的內容，與其脚本同。其所異於脚本的文學者，是借了音樂舞蹈繪畫等的助力，而由伶人在空間演出，作生動的表現。但單看戲曲的文學，與觀演劇，效果懸殊。往往有讀起來不很有興味的作品，演起來很好看。

文學的題材，在一切藝術中最爲廣泛。自然人生的一切，皆可爲文學的內容。故在一件作品中含有最廣泛最複雜的內容的，只有文學。如小說戲曲等便是。短形的詩歌，寫生文，也有以自然爲內容的。但長大的詩文，大都以人生爲主要的內容，而以自然爲附屬的內容。（人生之中，又以愛——狹言之，兩性間的戀愛——爲最多被用。文學中如果除出了戀愛，就很寂寞了。）

第六章　藝術的創作

「創作」兩字，現今的人常常用着，關於文學特別多用。例如說「創作一篇小說」，「某人的創作」，當作動詞名詞用都有。這「創作」好像就是「作」或「作品」。照字面看，「創作」是「創造出來作品」，卽別人不曾作過而他一人獨創的意思。但這樣解說，沒有完全說明。

因爲繪畫也有創作；兩個畫家同時寫生同一地方的風景，或同一瓶花。所寫出來的兩張畫，都稱爲創作。卽使兩張畫中所寫的物象完全相同，也不妨各稱爲創作。那麼所謂「創」在什麼地方呢？

所以我先要說明「創作」二字的意思：創作是指藝術的形式，不是指藝術的內容。形式便是藝術表現的技巧。在繪畫是構圖，用筆，著色等。在文學是章法。句法，字法等。故題材（內容）儘管同樣，而形式（表現技巧）人人不同。所以兩個畫家同時寫生同一地方的風景，或同一瓶花，所寫出來的兩張畫，卽使物象完全相同，也不妨各稱爲

創作。由此例推，文學也是這樣。同一故事，由兩作家描述，各自成爲創作。總之，繪畫只要不是臨摹別人的畫，文學只要不是抄襲別人的文章，都可成爲創作。

所以古來的畫家，常常描寫同樣的題材，而各成爲創作。在中國畫，例如寒江獨釣圖，歸去來圖，游赤壁圖，玉堂富貴圖等，自古以來不知曾經幾多畫家的描寫。然而各人表現技巧不同，所以各自成爲創作。在西洋畫，聖母子圖，最後的晚餐圖，磔刑圖，昇天圖等，也不知經過幾多畫家的描寫。然而各人表現技巧不同，所以各自成爲創作。在文學上，也是如此。孔子作春秋，左邱明，公羊，穀梁三個人作傳，三種都是傑作。司馬遷作史記，有部分就是春秋所說的事。國策，國語，所敍述的也有與前者相同的。但是這些都是我國古文的傑作，並不因爲題材相同而失却其文學的價值。詩詞方面，描寫同一題材的更多。例如春閨，秋夜，惜別，懷舊，以及梅，蘭，菊，竹，桃，李，松，柳等，自古以來不知被詩人詞客詠過幾千萬遍，然而永遠不厭，永遠有新的創作的產生。

就別的藝術方面看：例如音樂，內容是抽象的，不易描寫物象，所以作曲者各人表出各人的腔調，根本不會相同。又如演劇，其腳本卽是文學，可不贅說。其扮演則各

人有各人的技巧，也可稱爲創作。梅蘭芳演蘇三起解，程豔秋也演蘇三起解，並不相同。又如舞蹈，便同演劇一樣，你跳舞，我也跳舞，所舞相同，但姿態不同，各爲創作。又如建築，不是一人所完成的藝術，也可合力創作。又如雕塑，便同繪畫一樣，大家雕塑孫中山先生像，大家都是創作。又如工藝，同是一花瓶，各人創作形式不同。但有了模型之後，用機器或手工照樣複製不能稱爲創作。因爲完全相同的。又如電影，同文學與演劇一樣，不必贅說。又如照相，兩人攝同一景物，因爲構圖，取光，及晒印技法不同，故照例也可各成爲創作。但照相究竟因爲主觀的活動太少，所以習慣上不大有人稱他創作，至多叫牠「作品」。又如金石，即使刻的字相同，但篆法，章法，刀法各人不同，故各爲創作。最後如書法，讀者宜特別注意。向來學書，都是臨摹碑帖。學的人缺乏藝術知識，以爲臨摹求其肖像，學得越像碑帖越好。其實這是不對的。臨摹別人的畫，不能說爲創作；同理，臨摹別人的字，也不能算是創作；越是臨摹得像，越是沒有創作的資格。碑帖原來是教人看的，不是教人臨摹的。偶然拿來照樣描寫一次，可以體會古人用筆的筋覺狀態，原是有益的；但這也好比偶然臨摹古人的名作，藉以體會他們用筆的實際，當作一種練習課而已。所臨摹的，只是練習品，不是自己的創作。自

己的創作，須得含有自己獨特的個性。幾個人不妨同學王羲之。但學出來必須含有自己的格調，而各人不同，方可稱爲創作。倘個個人同王羲之完全一樣，就好比許多架印刷機，沒有藝術的意味了。

以上已把創作二字的意義說明了。以下請談談藝術品製作的經過情形。

藝術是美的感情的發現。美的感情起於藝術家的心中，因美慾而變成藝術衝動，表現而爲客觀的藝術品。這經過叫做創作。藝術品尙潛伏在藝術家心中而未曾表現於外部時，叫做「內術品」。表現於外部，稱爲「外術品」。像卽興作詩，卽興作曲，對客揮毫等，內術品與外術品同時成就的，屬於少數。多數的藝術品，其內術品成就須歷相當的時間，其外術品的成就也須歷相當的時間。像大建築，壁畫，長篇小說，則內術品的成就需要數月或數年；外術品的成就又需很長的時日。

試考察藝術家心中內術品的成就的過程，可知其直接的動機，有時由於外部的刺激而來，有時由內部湧出。例如嚴冬的寒夜，回想過去的春晝而詠詩，則是由外部刺激而來的。又如紀念戀人而詠詩，則是由內部湧出的。無論由外由內，內術品成就時必喚起許多過去的經驗。經驗無論何等豐富，倘不記憶，卽是無用。故可知內術品的成就，最

初全靠經驗與記憶。

僅僅是過去及現在的經驗，不能成爲藝術的題材。故經驗稱爲「素材」。必須把這等素材加以變化，方可用以創作藝術。變化有種種，其一曰「想像化」。例如對着海的風景寫生，海上並無船，而畫家添描一船，便是想像其有船而描寫的。中國畫對景寫生，都在室內想像出來，其應用想像化最多。西洋畫注重對景寫生，大部分的物象如實描寫，但雲霞，光線等，容易變易的東西，也只得用想像來補充。至於小說，戲曲，其人物，背景，梗概，大體雖根據實際的經驗，但描寫時都須加以想像。有許多小說戲劇（例如中國的舊小說，聊齋誌異等），全部是想像出來的。然想像無論何等多用，總是自然中或人生中所能有的事情。倘是不能有的事情，則另名爲「空想化」。例如描梅花而添寫一鶯，是想像化。因爲這是可能的事情。倘描寫鶯能言語，梅花化爲蝴蝶，則爲自然界中所不能有的事，就是空想化了。神話，童話，寓言，大都是空想化的。浪漫派的作品中，含有空想化的分子很多。空想化中，把非人當作人看而描寫，例如前述的鶯能言語，以及詩詞常見的與花問答，與月對飲，與雲同居等，則特稱爲「擬人化」。想像化，空想化，擬人化，皆無一定標準，全憑藝術家自由變化。倘以一定的理

想爲標準而變化素材，則另名爲「理想化」。例如描寫佛像，雕塑神像，身體各部比例不照眞人的比例，而加以改造，使合於理想，即以理想的人爲標準而行理想化。中國畫的山水，遠景，中景，近景必須完備。便是自然風景的理想化。小說戲曲含有勸善懲惡之意，也是故事的理想化。與理想化相類似的，有「裝飾化」。例如樹木的枝，實際是不規則地生着的，圖案畫家把牠描成左右對稱，色彩也不照實際而描成金的，紅的，銀的。這可說是理想化之一種，但可特稱之爲裝飾化，或「形式化」，或「圖案化」，工藝美術中盛用此法。

藝術創作時素材（即記憶與經驗）的用法，與藝術上的主義派別很有關係。今略加說明如下。第一，把素材照樣表現的，即對於人生自然，均是照樣描寫的，名爲「寫實主義」，即Realism。這是素材的照樣模仿。在繪畫雕塑，寫實最爲重要。在別的藝術，也大都以自然人生的模仿爲根本。而且其他的主義，多少必含有寫實主義的分子。在這點上看來，這主義頗有價值。然而寫實主義無論何等巧妙，總不能越出素材的範圍之外。換言之，即藝術常在自然的腳下，藝術常爲自然的奴隸。因此就有人反對這主義，主張不事模仿，而表現自然人生的「眞」相於藝術中。這就稱爲「自然主義」，即Na-

turelism。自然主義不事表面的寫實，而深刻地描寫，以表現自然人生的眞理爲標準。但求眞是知慾的事，是科學的目的。藝術的目的是求美，故專意於「眞」，藝術便科學化。這是自然主義的缺點。第三，把素材想像化，或空想化的，叫做「浪漫主義」，即Rommanticism。無論自然或人生，由作者加以豐富的想像，自由的空想，而作夢幻的，空想的，浪漫的表現。這種表現，倘忘却了其「詩的趣味」，而當作事實看，就變成荒唐無稽。但牠的好處，是澈底的求美。在藝術過分科學化，道德化的時代，提倡這種詩趣的，夢幻的，唯美的藝術，也頗有調濟的功能。第四，把素材依照理想而變化的，名爲「理想主義」，即Idealism。理想主義的作家，描寫自然的形色時，必依照形式法則（見前第四章）而加以變化；描寫人生時，必根據道德（善）而加以變化。勸善懲惡的小說，便是理想主義藝術之一種。道德家所稱許的，便是這種藝術。但此主義可說是藝術的道德化，與自然主義的科學化同爲偏頗之見。第五，不從事於素材的變化，而用素材代表或暗示別的意義，例如描寫山間的日出，以表示「希望」，描寫難船，以表示「苦痛」，則名爲象徵主義，即 Symbolism。例如梅脫林克的戲曲青鳥（Materlink:Blue Bird），是以青鳥爲幸福的象徵而支配全曲的。又有以一小說或一

戲曲的全部來代表人生的，也是一種象徵主義。如但丁的神曲（Dante:Divine Comedy）便是其例。沙翁(Shakespeare)的戲曲，是大人生的象徵。這等可說是超越素材的變化的偉大藝術的作品。

第七章　藝術的鑑賞

藝術創作時，先由藝術家心中發生感動，再向外表現而成作品。鑑賞則是反對路徑：先鑑賞作品的外部，然後體會作者的感動。故鑑賞的順序，第一訴於感覺，第二發生感情，第三感情移入，第四美的判斷，第五美的批評。

一、感覺：在藝術上有效用的感覺，第一是視覺。視覺的機關是眼。視覺所感到的是色彩與形狀。視覺以空間中平面上爲主，而能把立體的當作平面的看。能用視覺完全鑑賞的，是繪畫。工藝美術中，像染織物等平面的東西，亦與繪畫同樣。其他的藝術，凡具有平面的，例如建築的表面，浮雕等便是。圓雕，舞蹈，演劇等，在視覺亦就其平面的表現而鑑賞。建築與立體的工藝美術，在視覺就其平面而鑑賞。這叫做繪畫的看法。第二種有效用於藝術鑑賞的感覺，是聽覺。聽覺的機關是耳。聽覺所感到的是聲音，聽覺的特色是時間的。由聽覺感覺的藝術，有音樂，文學，與演劇。藝術鑑賞，以視聽二感覺爲主。此外觸覺，運動感覺，一般感覺，與藝術鑑賞亦有間接的關係。觸覺

的機關是手。但藝術鑑賞時並不眞個用手摩挲，而由視覺代辨，即觸覺翻譯爲視覺。如鑑賞雕塑便是一例。建築，工藝，演劇，鑑賞時也常借助於視覺代辨的觸覺。譬如看見天鵝絨，覺得觸覺的快美；但並不用手去撫摸，只要一看就可感覺。運動感覺的機關是筋肉。借此感覺來幫助鑑賞的藝術，是建築，音樂，舞蹈，演劇等。一般感覺是一切藝術鑑賞的輔助。但在建築與演劇，用一般感覺最多。以上所述，可列表如下：

藝術＼感覺	視覺	聽覺	觸覺（視覺）	運動感覺	一般感覺
繪畫	主	—	—	—	—
雕塑	主	—	副	—	—
建築	主	—	副	副	副
工藝	主	—	副	—	—
書法	主	—	—	—	—
金石	主	—	—	—	—

照相	音樂	詩文	舞蹈	演劇	電影
主	—	—	主	主	主
—	主	主	—	主	主
—	—	—	—	副	副
—	—	—	副	副	副
—	—	—	—	副	副

二、感情：藝術鑑賞時最先由感覺，其次動感情。藝術鑑賞時所起的感情，有材料感情，形式感情，內容感情三種。例如看見桃花的紅的色彩，與五角形瓣，覺得很美，這是材料感情。這紅色的五角形映着綠葉，使人感到對比的美，是形式感情。因此想起這桃花所象徵的美人的臉孔，是內容感情。三者各有特色：材料感情大概最初發生。因形狀而發生的，最靜。因聲音而發生的，最動。因色彩而發生的，介乎動靜之間。形式感情最爲靜的，且爲批評的。在批評家，此感情最先發生。在一般人則最遲發生。內

容感情，在一般人發生最早，且最强。普通人看畫，必首先質問所描的是甚麼東西，甚麼意思。例如描水仙花，紅蠟燭，泥人的畫，一般人看了，必先想起這是除夕及新年的畫。然後看色彩形象。但在專門家，大都不管其內容是新年或除夕，總先注目其構圖，設色，調子等。上述的材料感情，形式感情，內容感情，三者合爲一體，叫做美的感情。

三、感情移入：我們鑑賞藝術品時，先由感覺，次生感情，已如上述。感情起在我們的心中，但我們似乎覺得這感情是對象所有的。例如見了盛開的玫瑰花，而起愉快的感情，似乎覺得玫瑰花是具有這愉快的感情的。又如聽了活潑的進行曲，而起爽快的感情，似乎覺得進行曲是具有這爽快的感情的。這就是把我們的感情移入於玫瑰花與進行曲中。這叫做「感情移入」（Einfühlung）。德國美學大家李普斯（Theodor Lipps）的美學，就是以這感情移入說爲基礎的。吾人鑑賞藝術品時，似覺藝術的題材與內容具有感情；其實無非是吾人自己的感情移入於藝術品中。例如描寫悲哀的人物。起悲哀之情的，是看畫的人，並非畫本身。這就是把我們的感情移入畫中。感情移入，藝術品即有生命。例如笛中吹一支樂曲，聽笛的人把悲哀的感情移入笛中，就聽見笛音

如泣如訴，宛如有生命的人。我們的感情移入於藝術中，變成了藝術的感情，二者相融合，而發出藝術鑑賞的最高調，觀劇便是最好的例：觀劇的時候，觀者的感情移入於演者的體中。演者的感情就是觀者的感情。觀者的感情就是演者的感情。觀者與演者融合爲一體。

四、美的判斷：藝術鑑賞達到了感情移入的地步之後，本來已經告終。但人的精神現象，往往不能如此簡單了結。此後必定繼續發生理知的活動。理知的活動發生之後，必然要下判斷。對於藝術，當然主用美的判斷。然其中科學的判斷與道德的判斷也可以含有。例如看見畫中所描的植物或動物判斷其有無描錯，是科學的判斷。看見裸體畫認爲有害於風俗，是道德的判斷。藝術作品是社會的產物之一，像展覽會等，及於社會的影響更廣，故不得不加以科學的判斷與道德的判斷。但倘誤認科學的判斷與道德的判斷爲美的判斷，或者把二者混入於美的判斷中，左右美的判斷的價值，是不許可的事。這一點，是藝術鑑賞者所宜注意的。

五、美的批評：美的批評不過是鑑賞者心中所起的一種精神現象。表出到外面來，即成爲美的批評。凡能下美的判斷的人，都可作美的批評。以此爲專門任務的，特稱爲

批評家。美的批評有三種，即印象的批評，分析的批評，與綜合的批評。印象的批評，就是按最初第一印象而下批評。不分解各種感覺，而直接依其清新，强烈，活躍的感覺而下批評。這樣下批評，自有其特色。但須得批評家的教育與經驗都很充分，這印象的批評方可適切而有價值。故天才批評家的印象的批評，爲最有價值。分析的批評，如字面所示，是就作品的題材，物質的材料，感覺的材料，形式，技巧，手法等一一加以批評。龐大的藝術品，即就各小部分一一加以批評。例如建築與演劇，常須作分析的批評。綜合的批評，就是把已經分析的重新綜合起來，沽定其總平均，造出結論。

以上已就藝術鑑賞的經過，從感覺到批評一一說過了。以下將就各種藝術的鑑賞略述其特色。

一、繪畫的鑑賞：繪畫是空間藝術，其空間是平面的，故鑑賞時主用的感覺是視覺。視覺的特色，是可得比較的完全的第一印象。除了大壁畫和長繪卷之外，繪畫都可以一眼看到其全體，而獲得最完全的第一印象。繪畫的感情大都是靜的；惟第一印象略有動的性質。第一印象於最初見畫時發生一次之後，不能再得。故初次看畫，務須避去心情不好的時候。身體康健心情愉快的時候，赴展覽會或展閱畫圖，最爲適宜。如此，

可以獲得正確明瞭的第一印象。第一印象之後，立刻發生材料，形式，內容三種感情。對于色彩强烈的繪畫，材料感情先發生。對於裝飾的圖案的繪畫，形式感情先發生。對於描寫事件的繪畫，內容感情先發生。在普通人，大都內容感情與材料感情最爲强烈。在作家與批評家，則形式感情最爲强烈。

二、雕塑的鑑賞：雕塑是空間藝術。其空間是中實的立體。故製作之際，以觸覺爲主；鑑賞之時，則把觸覺翻譯爲視覺。雕塑中作平面形的，叫做浮雕，薄肉雕。這等的鑑賞，與繪畫鑑賞相似。所差者，視覺中含有觸覺的再現的意義而已。旣用繪畫的看法，當然也有第一印象，第一印象的特色亦與繪畫完全同樣。雕塑的材料感情，因物質而異。大理石雕，銅鑄，泥塑，本雕，乾漆製，各有特殊的感情。例如近世法國大雕刻家羅丹（Rodin）的「接吻」（Kiss），有大理石的，有銅鑄的，其感情大不相同。對於雕塑，在普通人也能先起形式感情。例如像的均衡，對比等，一般人皆容易注目。因了顏面的表情，身體的姿勢，而發生內容感情（卽感到其意義）。

三、建築的鑑賞：建築也是空間藝術。其空間爲中空的立體。但最初鑑賞時，也是當作平面，用視覺的繪畫的看法的。例如從遠處眺望建築，卽把牠當作繪畫看。故鑑賞

建築，也先得第一印象，與繪畫雕塑相同。其時所起的爲形式感情。但稍稍走近建築，即把牠當作中實的雕塑看，其時所起的，大都是材料感情。例如木造的，磚造的，石造的，各有不同的感情。但上述的繪畫的看法與雕塑的看法，都不是建築的主要鑑賞法。要走進建築中去，看建築的內部，才是建築自己的鑑賞法。走進建築去看內部，就要用運動感覺，又伴着有機感覺，一般感覺等。於是住居的感情，使用的感情，均佔重起來。這些感情，在繪畫雕塑中是沒有的。因爲繪畫雕塑是自由藝術，而建築是羈絆藝術之故。在羈絆藝術，合實用是一個重要的條件。故實用如何與藝術相調和，是建築上一個重要的問題。故鑑賞建築時，住居的感情與使用的感情必然佔重。無論用何等貴重的材料，何等美麗的形式來建造住宅，倘不適於住居，就沒有建築的價值。沒有藝術修養的富人，拿楠木造廳堂，拿紅木造家具，而不知形式美，缺乏實用性，都是浪費材料，與建築藝術無關。

四、工藝的鑑賞：工藝美術也是空間藝術之一種。同時又是羈絆藝術。種類甚多，故其所佔空間也有種種。染織物全是平面空間。此外大部是中空或中實的立體空間。平面空間，當然用繪畫的看法。立體空間，遠眺時用繪畫的看法，近看時即發生材料感

情，使用感情。此時觸覺往往不翻譯爲視覺，而實際地用手去接觸。例如鑑賞花瓶，拿來插插花看。鑑賞椅子，便坐一坐看。

五、書法的鑑賞：書法的性狀，與繪畫相同。鑑賞法亦大體相同。所異者，繪畫內容感情較强，書法則形式感情較强。因爲在繪畫中，描甚麽東西是很重要的；而在書法中，寫的文字是甚麽意思，却不甚重要。古代的碑帖，殘缺不可讀的很多，但是片文隻字，都很珍重。因爲我們原是鑑賞其字的筆法裝法，不是鑑賞其文章的。倘同時又鑑賞其文章，那便是書法與文學的綜合藝術，不是純粹的書法。所謂「寫作俱佳」的，便是書法與文學的綜合藝術。

六、金石鑑賞法：與書法鑑賞法略同，而比牠更爲精深。因爲金石的地盤很小，眞所謂失之毫釐，相差千里。故鑑賞金石，需要極精微的形式感情。世間能鑑賞繪畫書法者較多，能鑑賞金石者極少。因爲一般人都缺乏精微的形式感情之故。

七、音樂的鑑賞：音樂是時間藝術，故用聽覺。然聽覺中有時又伴着運動感覺。例如進行曲，舞蹈曲等，聽了便起運動的感覺。別的樂曲，其節奏也常使人起運動感覺。音樂需要時間的經過，故不能像繪畫地立刻獲得第一印象。開始聽曲時，不能說是第一

印象。聽完一曲，然後獲得全曲的印象。音的高低及音色，使人起材料感情。若是肉聲唱歌，則材料感情特別强。但在藝術上，音樂必以由形式，卽拍子節奏，而起的感情爲最主重。尤其是形式音樂，鑑賞時必以形式感情爲主。

八、文學的鑑賞：文學也是時間藝術，但眞個用聽覺鑑賞的極少，大都以視覺爲手段。因爲大多數的文學是寫或印在紙上的。但其本來，是口頭讀唱的。所以在文字未發明的時代，文學早已存在。後來發明文字，爲便利計，就改用視覺爲手段。因此在文學，材料感情幾乎沒有。卽我們看書，對於鉛字，不會發生甚麼感情。講究版本，是另外一種美術鑑賞，與文學無關。故鑑賞文學，只有形式感情及內容感情。鑑賞散文，以內容感情爲主。鑑賞詩詞歌賦，則形式感情與內容感情並盛。內容感情究竟是文學鑑賞中最主重的。所以一國的文學翻譯爲他國文，只要內容意義譯得正確，他國人也可鑑賞。因爲內容感情是同樣的。但形式感情總不能同原文一樣。如曼殊大師所說，中國詩翻譯爲英文，難得恰當。他翻譯古詩十九首中的「思君令人老」一句爲 To think of you makes me old，認爲是難得的巧合。

九、舞蹈的鑑賞：舞蹈是綜合藝術，佔有空間兼時間。其空間是活動的立體，猶之

動的雕刻。但舞蹈是從相當的遠處眺望而鑑賞的，故可用視覺感得。但這又是時間藝術，故不能像鑑賞雕塑地一覽而獲得第一印象。又因舞蹈必伴着音樂，故鑒賞時聽覺也同時活動。對於舞蹈自身的鑑賞，視覺外又伴着運動感覺。舞蹈所伴的音樂，也含有多量的運動感覺，我們鑑賞舞蹈時，對於舞者的顏貌，頭髮，肉體，衣裳，起材料感情。對於舞者的動作姿勢，起形式感情。對於其意義，起內容感情。然舞蹈的意義甚少而模糊，故鑑賞時當以形式感情爲主。

十、演劇的鑑賞：演劇在綜合藝術中是最複雜的，包含建築，繪畫，文學，音樂，舞蹈等。其空間也兼平面與立體。其文學由優伶說出或唱出，而由聽覺鑑賞。又表現於優伶的動作中而由視覺鑑賞。優伶與舞者雖同是人，而意義不同。在舞蹈猶之動的雕塑，在演劇則是文學的內容的人物。我們鑑賞演劇時，對於優伶的扮裝，衣飾，姿勢，用視覺。對於優伶的白，唱，及音樂，則用聽覺。此外又借助於觸覺，一般感覺等。至於感覺，則對背景，扮裝，聲音，起材料感情。對優伶的姿勢唱腔起形式感情，對脚本的意義起內容感情。然演劇鑑賞所用的感情，新劇（話劇）以內容感情爲主，舊劇（京劇崑劇）則形式感情與內容感情並盛。

此外，電影鑑賞與演劇鑑賞大同，照相鑑賞與繪畫鑑賞大同，故不贅說。

鑑賞是創作的逆行。故最完全的鑑賞，與創作有同等的意義。例如古人看見戰場的遺迹，心生感興，而作詩曰：「小桃無主自開花，煙草茫茫帶晚鴉。幾處頹垣圍敗井，向來一一是人家。」我們倘是曾經見過這種實景的，讀了這詩便起與作者同樣的感興。事實上雖不是自己作詩，但心情上實同自己作詩一樣。所以鑑賞稱爲「被動的創作」，意思是說，不主動地生起感興，因別人的作品的引誘而生起感興。一般的見解，往往以爲創作要自己作出來，很困難。鑑賞不過聽聽看看，很容易。又往往以爲創作價值甚高，鑑賞無甚價值。這都是淺薄的見解。眞正的鑑賞，與創作一樣困難。因爲需要與創作同樣的心靈。又與創作一樣有價值。因爲可得與創作同樣的藝術的效果。學者理解了這句話，學習藝術時就不拘拘於自己的動手，不斤斤於自己的作品。其藝術享受的範圍便可廣大起來了。

第八章　藝術的起源

藝術在人類中是怎樣發生的？自來西洋學者有種種說法。今略爲介紹於下：

一、模仿說：這是古代希臘哲學家柏拉圖，亞里斯多德所主張的。近代德國美學家鮑謨加登（Baumgarten）也宗奉此說。大意說：藝術是從人的本能出發的。模仿是人的本能。藝術即從此模仿本能發生。試看小兒的生活，特別如游戲，差不多全是模仿。大人生活中也有這現象。如遂流行，便是由於模仿本能的。由此可知人類在原始時代，模仿本能很强。我們模仿人生自然爲形狀而描寫或雕刻，因此便產生繪畫與雕塑，到現在還是模仿人生自然的，故特稱爲模仿藝術。藝術起源於模仿本能之說，在模仿藝術看來很是不錯。但在別的藝術，像建築與音樂看來，建築模仿甚麼？音樂模仿甚麼呢？故模仿說不是完全的。

二、遊戲說：這是近世德國哲學美學者席勒爾（Schiller）所始創的。斯賓塞（Spencer）格洛斯（Gros）郎干（Lange）等美學研究者皆宗奉他。大意說：藝術由遊戲發生，

遊戲是人類的一種强大的本能。例如小兒，其生活幾乎全是遊戲。小兒描畫，即繪畫的雛形。小兒唱歌，即音樂的雛形。小兒講故事，即文學的雛形。小兒模倣大人生活，即演劇的雛形，小兒堆積木，即建築的雛形。小兒弄黏土，即雕塑的雛形。小兒踴躍，即舞蹈的雛形。小兒的生活，類似於原始人。故原始人的藝術，可想像其從游戲發生。自來藝術中往往含有游戲的分子。日本古代，稱小說家爲「戲作者」。可知藝術與游戲關係之深。最大的共通點，是無目的。游戲不是爲欲達到某種目的的手段，乃爲游戲而游戲。即游戲的本身便是目的。藝術亦然，創作藝術時，心地純潔，不是爲欲達到某種目的而以此爲手段，乃爲藝術而藝術。即藝術本身便是目的。所謂無目的，就是出於眞心的感動，欲罷不能的心情的。這樣的藝術，對於人心方可有廣大的傳染力，方可得多數人心的共鳴。故世間倘有「爲人生的藝術」，這便是最高的「爲藝術的藝術」。

三、表現說：這是近世德國藝術學者希倫(Hirn)所主張的。此人曾著藝術的起源一書，爲近世名著。大意說：人類原有表現感情的本能。藝術是美的感情的發現，故知其起源於表現本能。人類從小兒時代就有這種本能 。心中歡喜時要笑，心中苦痛時要哭，心中喜怒哀樂都要表現到外面來。僅乎表現在顏面上，還不滿足，又必由聲音，言

，語，身體來表現。由聲音表現即爲音樂的起源，由言語表現即爲文學的起源，由身體表現即爲舞蹈演劇的起源。表現感情，雖是個人的事。但因人類合成社會，故必進而對他人，對社會，表現自己的感情。這就是藝術製作的起源。

四、裝飾說：這是席勒爾，格洛斯等所主張的。大意說：裝飾是人的本能。這本能非常力强。在小兒生活中，未開化人生活中，裝飾就是一件大事。在原始時代，先有身體的裝飾，次有住居的裝飾，次有用具的裝飾。裝飾發達起來，即成爲藝術。但此說只能說明造型美術的起源，對於音樂與文學，不能說明。

五、藝術衝動與美慾說：以上四說，都只能說明某幾種藝術的起源，而不能概括地說明一切藝術的起源。原來各種藝術，各有其起源，各別地發達。後來綜合起來，統稱之爲「藝術」。所以要概括地說明其起源，是困難的。但我們可找一切藝術的共通點，就這點上探求其起源。一切藝術的共通點，是「美的感情的發現」。把這感情的發現當作一種衝動，便可稱之爲「藝術衝動」。從人類的慾望方面說，這就是「美慾」。故藝術衝動，不是單純的衝動，可說是由模倣，游戲，表現，裝飾四種衝動綜合而成的。例如小兒拿黃泥在壁上畫馬，是爲了一個藝術衝動而畫的。但同時也可看作是游戲，是模倣，

是表現，是裝飾。一切藝術衝動，並不常常含有這四者 。但至少必含有一種以上。至於美慾，如字面所示，是求美的一種慾望。人生有五大慾，卽食慾，色慾，知識慾，道德慾，美慾。前二者是肉體的，是根本的，同時向來稱爲劣等慾望。因爲牠們的目的止於維持生命與保存種族，不求其進步發展，而有時須予以限制的。後三者是精神的，是進化的，向來稱爲高等慾望。人類沒有二劣等慾望，不能生存；沒有三高等慾望，不能滿足。有了三高等慾望，方可因知識慾而求眞，因道德慾而求善，因美慾而求藝術，而人類生活方始向上。故此三慾，是人生進於理想的原動力。科學的起源可用知識慾來說明，倫理的起源可用道德慾來說明，則藝術的起源可用美慾來說明。爲美慾而起的衝動，就是藝術衝動。模倣，表現，裝飾三衝動，也都起於美慾。卽模倣美觀的東西，表現美感，爲求美觀而施裝飾。游戲衝動與美慾關係甚深。例如描畫，弄黏土，折紙等，其中都有美慾活動着。故美慾可說是四衝動及藝術衝動的原因，可以一元地說明藝術的起源。且爲最根本，最完全的說法。

第九章 藝術的效果

藝術的效果，法國美學者特索亞（Dessoir）曾經詳述藝術的職能，說有精神的，社會的，習俗的三種。精神的職能，便是說藝術及於人的精神修養的效果。社會的職能，便是說藝術及於人類的社會組織的效果。習俗的職能，便是說藝術及於人的生活習慣的效果。這樣說法很是周詳。但我現在欲避去煩瑣，作簡要的說明。因爲對于藝術初學者及非專門者，詳論反而無用。而且特氏之說，過分偏重藝術的直接的效果，未免太狹隘了。

藝術常被人視爲娛樂的消遣的玩物。這樣看來，藝術的效果也就只是娛樂與消遣了。有人反對此說，爲藝術辨誣，說藝術是可以美化人生，陶冶心靈的。但他們所謂「美化人生」，往往只是指說房屋衣服的裝飾；他們所謂「陶冶心靈」，又往往是附庸風雅之類的淺見。結果把藝術看作一種虛空玄妙不着邊際的東西。這都是沒有確實地認識藝術的效果之故。

藝術及於人生的效果，其實是很簡明的：不外乎吾人對藝術品時直接興起的作用，

及研究藝術之後間接受得的影響。前者可稱爲藝術的直接效果，後者可稱爲藝術的間接效果。因爲前者是「藝術品」的效果，後者是「藝術精神」的效果。

直接效果，就是我們創作或鑑賞藝術品時所得的樂處。這樂處有兩方面。第一是自由。第二是天眞。試分述之：

研究藝術（創作或欣賞），可得自由的樂趣。因爲我們平日的生活，都受環境的拘束。所以我們的心不得自由舒展。我們對付人事，要謹愼小心，辨別是非，打算得失。我們的心境，大部分的時間是戒嚴的。惟有學習藝術的時候，心境可以解嚴，把自己的意見，希望與理想自由地發表出來。這時候我們享受一種慰安，可以調濟平時生活的苦悶。例如世間的美景，是人們所愛樂的。但是美景不能常出現。我們的生活的牽制又不許我們去找求美景。我們心中欲看美景，而實際上不得不天天廁身在塵囂的都市裏，與平凡污舊而看厭了的環境相對。於是我們要求繪畫了。我們可在繪畫中自由描出所希望的美景。雪是不易保留的，但我們可使牠終年不消，而且並不冷。虹是轉瞬就消失的，但我們可以使牠永遠常存，在室中，在晚上，也都可以欣賞。鳥見人要飛去的，但我們可以使牠永遠停在枝頭，人來不驚。大瀑布是難得見的，但我們可以把牠移到客堂間或寢室裏

來。上述的景物，無論自己描寫，或欣賞別人的描寫，同樣可以給人心以自由之樂。這是就繪畫講的。更就文學中看：文學是時間藝術，比繪畫更爲生動。故我們在文學中可以更自由地高歌人生的悲歡，以遣除實際生活的苦悶。例如我們世間常有飢寒的苦患。我們想除掉牠，而事實上未能實現。於是在文學中描寫豐足之樂，使人看了共愛，共勉，共圖這幸福的實現。古來無數描寫田家樂的詩便是其例。又如我們的世間常有戰爭的苦患。我們想勸世間的人不要互相侵犯，大家安居樂業。而事實上不能做到。於是我們就在文學中描寫理想的幸福的社會生活，使人看了共愛，共勉，共圖這種幸福的實現。陶淵明的桃花源記便是一例。我們讀到「豁然開朗。土地平廣，屋舍儼然。有良田美池，桑竹之屬。阡陌交通，雞犬相聞。黃髮垂髫，並怡然自樂。」等文句，心中非常歡喜，髣髴自己做了漁人或者桃花源中的一個住民一樣。我們還可在這等文句以外，想像出其他的自由幸福的生活來，以發揮我們的理想。有人說這些文學是畫餅點饑，聊以自慰而已。其實不然，這是理想的實現的初步。空想與理想不同。空想原是游戲似的，理想則合乎理性。只要方向不錯，理想不妨高遠。理想越高遠，創作欣賞時的自由之樂越多。

其次，研究藝術，可得天眞的樂趣。我們平日對於人生自然，因爲習慣所迷　往往

不能見到其本身的眞相。惟有在藝術中，我們可以看見萬物的天然的眞相。例如我們看見朝陽，便想道，這是教人起身的記號。看見田野，便想道，這是人家的不動產。看見牛羊，便想道，這是人家的畜牧。看見苦人，便想道，他是窮的原故。在習慣中看來，這樣的思想原是沒有錯誤的；然而都不是這些事象的本身的眞相。因爲除去了習慣，這些都是不可思議的現象，豈可如此簡單地武斷？朝陽，分明是何等光明燦爛，神祕偉大的自然現象！豈是爲了教人起身而設的記號？田野，分明是自然風景之一部分，與人家的產業何關？牛羊，分明自有其生命的意義，豈是爲給人殺食而生？窮人分明是同樣的人，爲甚麼偏要受苦呢？原來造物主創造萬物，各正性命，各自有存在的意義，當初並非爲人類而造。後來「人類」這種動物聰明進步起來，霸佔了這地球，利用地球上的其他物類來供養自己。久而久之，成爲習慣，便假定萬物是爲人類而設：果實是供人採食而生的，牛羊是供人殺食而生的，日月星辰是爲人報時而設的，甚而至於在人類自己的內部，也由習慣假造出貧富貴賤的階級來，視爲當然。這樣看來，人類這種動物，已被習慣所迷，而變成單相思的狀態，犯了自大狂的毛病了。這樣說來，我們平日對於人生自然，怎能看見其本身的眞相呢？藝術好比是一種治單相思與自大狂的良藥。惟有在藝

術中，人類解除了一切習慣的迷障，而表現天地萬物本身的眞相。畫中的朝陽，莊嚴偉大，永存不滅，才是朝陽自己的眞相。畫中的田野，有山容水態，綠笑紅顰，才是大地自己的姿態。美術中的牛羊，能憂能喜，有意有情，才是牛羊自己的生命。詩文中的貧士，貧女，如冰如霜，如玉如花，超然於世故塵網之外。這才是人類本來的眞面目。所以說，我們惟有在藝術中，可以看見萬物的天然的眞相。我們打疊了日常生活的傳統習慣的思想，而用全新至淨的眼光來創作藝術，欣賞藝術的時候，我們的心境豁然開朗，自由自在，天眞爛漫。好比做了六天工作逢到一個星期日，這時候才感到自己的時間的自由。又好比長夜大夢一覺醒來，這時候才囘復到自己的眞我。所以說，我們創作或鑑賞藝術，可得自由與天眞的樂處。這是藝術的直接的效果，即藝術品及於人心的效果。

間接的效果，就是我們研究藝術有素之後，心靈所受得的影響。換言之，就是體得了藝術的精神，而表現此精神於一切思想行為之中。這時候不需要藝術品，因為整個人生已變成藝術品了。這效果的範圍很廣泛。簡要地說，可指出兩點：第一是遠功利，第二是歸平等。

如前所述，我們對着藝術品的時候，心中撇去傳統習慣的拘束，而解嚴開放，自由

自在，天眞爛漫。這種經驗積得多了，我們便會酌取這種心情來對付人世之事，就是在可能的範圍內把人世當作藝術品看。我們日常對付人世之事，如前所述，常是謹愼小心，辨別是非，打算得失的。換言之，即常以功利爲第一念的。人生處世，功利原是不可不計較，太不計較是不能生存的。但一味計較功利，直到老死，人的生活實在太冷酷而無聊，人的生命實在太廉價而糟蹋了。所以在不妨害實生活的範圍內，能酌取藝術的非功利的心情來對付人世之事，可使人的生活溫暖而豐富起來，人的生命高貴而光明起來。所以說，遠功利，是藝術修養的一大效果。例如對于雪，用功利的眼光看，旣冷且溼，又不久留，是毫無用處的。但倘能不計功利，這一片銀世界實在是難得的好景，使我們的心眼何等地快慰！又如田疇，功利地看來，原只是作物的出產地，衣食的供給處。但從另一方面看，這實在是一種美麗的風景區。懂得了這看法，我們對於阡陌，田園，以至房室，市街，都能在實用之外講求其美觀，可使世間到處都變成風景區，給我們的心眼以無窮的快慰。而我們的耕種的勞作，也可因這非功利的心情而增加興趣。陶淵明躬耕詩有句云：「雖未量歲功，即事多所欣」，便是在功利的工作中酌用非功利的態度的一例。

最後要講的藝術的效果，是歸平等。我們平常生活的心，與藝術生活的心，其最大的異點，在於物我的關係上。平常生活中，視外物與我是對峙的。藝術生活中，視外物與我是一體的。對峙則物與我有隔閡，我視物有等級。一體則物與我無隔閡，我視物皆平等。故研究藝術，可以養成平等觀。藝術心理中有一種叫做「感情移入」（德名Einfülung 英名Empathy）。在中國畫論中，即所謂「遷想妙得」。就是把我的心移入於對象中，視對象爲與我同樣的人。於是禽獸，草木，山川，自然現象，皆有情感，皆有生命。所以這看法稱爲「有情化」，又稱爲「活物主義」。畫家用這看法觀看世間，則其所描寫的山水花卉有生氣，有神韻。中國畫的最高境「氣韻生動」，便是由這看法而達得的。不過畫家用形象色彩來把物象有情化，是暗示的；即但化其神，不化其形。故一般人不易看出。詩人用言語來把物象有情化，明顯地直說，就容易看出。例如禽獸，用日常的眼光看，只是愚蠢的動物。但用詩的眼光看，都是有理性的人。如古人詩曰：「年豐牛亦樂，隨意過前村。」又曰：「惟有舊巢燕，主人貧亦歸。」推廣一步，植物亦皆有情。故曰：「岸花飛送客，檣燕語留人。」又曰：「可憐汶上柳，相見也依依。」再推廣一步，礦物亦皆有情。故曰：「相看兩不厭，只有敬亭山。」又曰：「人心勝潮

中編　繪畫（附書法）

第一章　繪畫的種類

繪畫可從三方面分類。第一，以國土爲標準而分類。第二，以題材爲標準而分類。第三，以工具爲標準而分類。分述於下：

第一，以國土爲標準而分類，世間的繪畫可分爲兩大類，即中國畫與西洋畫。現今的藝術專門學校的繪畫科，便是分爲這兩系的。普通說起畫家，也大都先問他是中國畫家，還是西洋畫家。可見這分類是繪畫中最重要的。中國畫和西洋畫的區別，很是明顯。約略言之，在於寫意與寫實。即中國人作畫，不肯依照客觀的形象而模倣，常用主觀把物象任意變形，故曰寫意。西洋人作畫，非常看重客觀的物象，常刻意模倣，把物象畫得同實物一樣。故曰寫實。所以中國畫中所描的東西，往往不像實物，一看就知道這是手描出來的圖畫。西洋畫中所描的東西，往往非常逼眞，幾乎使人看了要誤認爲眞物而用手去拿。西洋古代有這樣的一個事：從前希臘有兩個畫家，一個叫做才烏克西斯（Zeuxis），一個叫做巴爾哈西烏斯（Parrhasius）的，這兩人在雅典爲齊名的兩大

畫家。有一天，二人大家拿出傑作來比賽。雅典全市的市民大家來看。才烏克西斯先上台，他手中挾一幅畫，用袱布包着。解開袱包，畫中描的是一個小孩子，頭上頂一盤葡萄，站在田野中。一切都同眞的人物一樣。忽然一雙鳥飛來，向畫中的葡萄啄了幾下，又驚飛去。看的人大家喝采，爲了這畫能夠欺騙鳥眼，足見畫得極像，而極像便是極好。後來巴爾哈西斯上台了，他也挾一幅畫，用袱布包好。他把畫放在壇上，不解包袱。看的人拍着手，催他快把包袱解開來。他老是不解。後來羣衆催得緊了，他才從容地說道：「我的畫並沒有包，這便是畫！」原來他在畫中描一包袱，描得同眞的一樣，使羣衆分不開來。於是羣衆熱烈地喝采，認爲他的畫比前者更好。前者只能欺騙鳥眼，後者竟能欺騙人眼。足見後者畫得更像，更像便是更好。

從這故事，可知西洋人描畫極注重寫實。此風一直傳下來，成爲西洋畫的特色。中國畫就同西洋畫相反。蘇東坡有詩曰：「論畫以形似，見與兒童鄰。」就是說「你批評畫的時候倘以像不像爲好壞的標準，你的見解就同三歲小兒差不多。」可見中國畫不專求像。那末求甚麼呢？後章當有詳述。現在約略地說，求筆墨的神氣。同寫字一樣，不在乎字的端正工細，却在乎筆墨的氣勢。所以在藝術修養淺薄的人看來，西洋畫比中國

畫好。但在藝術修養深厚的人看來，中國畫比西洋畫高深得多，難學得多。因爲西洋畫可以依照了實物而仔細描寫，只要工夫深，總可入門。中國畫則全靠天才，沒有天才的人竟無法入門。

第二，以畫中所描的東西（即題材）爲標準而分類，中國畫與西洋畫略有不同。在中國畫，有山水，人物，花卉，翎毛四大類。其中山水最爲正格。自唐以來，我國山水畫即獨立。千餘年來，經過種種發展，直至今日，向爲中國畫之表式。於此可見我國畫家之愛好自然。人類初生，即有與自然對峙的感情。故畏怖自然，難得取作藝術題材。東西洋古代繪畫的主要題材，都是人物，其原因即在於此。後來人類思想進步，就知道愛好自然，而取自然爲藝術題材。故繪畫題材由人物而自然，是進步的狀態。西洋畫自然風景的獨立，近在十八世紀。而中國則遠在唐代，即七世紀。於此可知中國畫的發展，比西洋畫早得多。

人物，在古代爲繪畫的主要題材。例如周明堂壁畫，描寫堯舜禹湯之姿，孔子看了徘徊不忍去，說：「此周之所以興也。」漢代有麒麟閣功臣圖，凌煙閣功臣圖等。毛延壽爲王昭君畫像，因爲昭君不用賄賂，畫得很醜，漢帝把她送去和番。這事蹟成爲後世

文學戲劇的好題材。這些都是人物畫。於此便可想見古代人物畫的發達。自唐以後，山水畫佔奪了人物畫的地位。然人物畫依然發達，不過位在山水之次。其中最普通的，稱爲「仕女」，是專寫名士美人的。人物畫大都用工筆。

花卉，在中國畫中的地位不亞於人物。因爲這也是自然之一種，與山水是相近的。其中最主要，是「四君子」，卽梅蘭竹菊。這四種題材，每種自成一式。有許多畫家，平生專門寫其中的一式。例如專門畫梅，專門畫蘭，皆自成一家。

翎毛，就是飛禽，大都用工筆描寫。專寫翎毛的畫家較少。

中國畫中還有一種特殊的題材，便是石頭。石頭這東西，在西洋畫中是不成爲畫材的。但在中國畫中很重要，可爲學畫的基本練習，又可爲獨立的一種繪畫形式。常見一條立軸中，畫着一塊奇形怪狀的假山石，此外並無一物，但自成一種格局。

以上是中國畫的題材分類法。西洋畫照題材分類，普通有人物，風景，靜物三種。人物在西洋畫中佔有主要地位。雖然十八世紀以後風景畫獨立了，但是人物畫的地位還在風景之上。因爲西洋過去千餘年由人物支配畫壇，所以一時改不過來的。

風景，在古代西洋畫中，只當作人物的背景用，描法也極幼稚。十八世紀末，方才

獨立，描法也進步起來。這與中國的山水畫有異。中國的山水畫，大都專寫山景，難得在山中點綴幾間簡單的房屋，或橋梁，亭子等人造物。西洋的風景畫，則包含山水，田野，與都市。而且「都市風景」相當地重要。例如上海南京路的風景，在中國是決定不可入畫的，但在西洋是很好的風景題材。

西洋還有歷史畫，風俗畫等，也各自成一類。但這大都就是人物畫或風景畫之一種，故可不必另爲分類。

第三，以工具爲標準而分類，中國畫較簡，而西洋畫較繁。在中國，作畫用的工具，只有毛筆，墨，紙，絹，顏料。絹極少用，顏料亦可以不用。故主要的工具只有筆，墨，紙，與寫字差不多。所以中國畫以工具分類，只有二類，卽墨畫與彩畫。墨畫只用黑的一色，或加以淡墨，故稱爲「渲淡」。彩畫則用顏料。絹極少用，不能自成爲一類。墨畫在中國畫中，佔有很重要正大的地位。自從唐朝的王維開始，墨畫卽獨立爲正格的畫法。唐朝有二大畫祖，一是李思訓，畫山水用顏料，稱爲北宗。一是王維，畫山水用墨，稱爲南宗。南宗在中國畫壇的勢力，勝於北宗。於此可見墨畫的重要。黑色何以能夠獨立？這有色彩學上的根基：黑是紅黃藍三原色等量混和而成的。試用一分

紅，一分黃，一分藍，用水調勻，卽成黑色。紅黃藍三原色具足而且等量，色彩感覺最爲飽和而圓滿。黑雖然表面上是一色，其實三原色具足，所以圓滿飽和，自能獨立，且爲正格。

西洋畫以工具分類，常用的有鉛筆畫，色鉛筆畫，擦筆畫，木炭畫，色粉筆畫，水彩畫，油畫等七種。這七種工具，各有特色，因而畫的技法也各異。所以學西洋畫的人，往往拘泥於工具，而專學一種。例如油畫家，水彩畫家，色粉畫家，在西洋是最多的。關於工具，次章當有詳述，現在但舉名目而止。

第二章　繪畫的工具

繪畫的工具，在中國畫較簡單，而在西洋畫頗繁複。今分述於下：

中國畫規定用毛筆。故其工具便是毛筆畫的工具。中國畫除毛筆外，有用手指作畫者，名曰「指畫」。此事雖古已有之，但難能而不可貴，終非正常的畫法，所以現在不講。毛筆畫的工具，普通有下列諸種：

一、筆　羊毛筆最多用。狼毫，兔毫，亦有人用。畫筆宜備大小數種。

二、紙　中國畫難得用絹。除絹以外，必用宣紙。宣紙是一種富有吸水性的白紙。中國畫選取此種紙，就爲了牠能夠吸水。能夠吸水，則着筆深固，好像刀刻入木一樣。故有「筆透紙背」之說。但因此落筆必須爽快，不好猶豫，塗抹，或修改。故中國畫大都落筆算數，一氣呵成，全同寫字一樣。外國人初見中國畫紙，大都不懂。在他們看來，中國人用「吸水紙」作畫，奇怪之極。豈知中國人正要牠吸水。倘不吸水，筆畫發浮，就難得佳作。中國畫的工筆畫，也有用不吸水的熟礬紙的。但是少數。正格的中國

畫，必用宣紙。宣紙出產於安徽宣城，故名。有厚薄種種。薄的名曰「單宣」。厚的有「夾貢」，「玉版」等名稱。厚的落筆較快適。但薄的單宣，裝裱之後，也與厚的差不多。練習作畫，宜用單宣。

三、墨　中國書畫，對于墨很講究。古人有「墨史」，「墨志」等著作，專論墨這種工具的製法選法用法。據說，魏文帝銅雀台中，藏墨數十萬斤。可見我國很早就講究墨。又據說，「精墨乃松液所成，又經化煉，輕升，滓濁盡去，如膏如露，濡毫之餘，閒用吮吸。靈奇之氣，透入竅穴，久久自然變易骨節，澄鍊神明，謂之墨仙，非虛語也。故好書畫者必壽。」說書畫家長壽，是墨的關係。這話使人不能相信。但中國古來製墨的講究，於此即可想見。故用墨以松煙爲最佳。其次蘭煙。不宜用膠質太多的墨。墨必須在要用的時候臨時磨起來，不可用陳墨或現成的墨汁。磨墨的硯子，不可太粗。太粗則磨出來的墨也粗，不宜作畫。硯在中國同墨一樣講究。但近於古玩，與作畫實際無甚關係。作畫用的硯，但求表面不太毛糙，即已可用。

四、丹青　中國畫所用的顏料，都是乾的。作畫時宜早些時先調水，使牠溶解，便於醮用。普通用的有胭脂，硃磦，月黃，赭石，花青，二綠，石青，鉛粉等。胭脂即西

洋顏料中的 Rose madder, Carmin tint 之類。硃磦即 Vermillion。月黃即 Lemon yellow, Gamboge之類。赭石即 Yellow ocher, Burnt sina 之類。花青，石青，即Prussian Blue, Ulteramaline 之類。二綠即 Emarald green 之類。鉛粉即 Chinese White。有些中國顏料，色彩不甚鮮明，或應用不甚便利。故不妨參用西洋顏料，同牙膏一樣用小錫管裝好的半液體顏料。例如鉛粉，中國顏料是一塊一塊的。用時須得研碎，又須合以膠水，（牛皮膠，魚膠等煎爲液體，調入鉛粉末中，）手續很麻煩。不如用西洋的錫管裝的 Chinese White。這顏料的原料，本是中國產的。其他如胭脂，硃磦等，也不妨參用西洋顏料。但西洋顏料必須用英國牛頓公司（Wintser Newton Co.）製的。因爲牠色彩鮮明而久不褪變。若普通小學生用的錫管顏料，則因原料不佳，容易退色或變色，不如用國產顏料爲佳。

五、其他工具　最普通的中國畫用具，除上述的筆墨紙丹青外，必備梅花碟一個，筆洗一隻。此外筆筒，筆架，普通文房四寶中所有的都可用。梅花碟是磁製的，作梅花形，分作七八格。這不是每格盛一種顏料用的。盛顏料另有小盆（連盆發賣的）。這梅花碟是調勻顏料時用的。譬如要把一種顏料調水使淡。即以筆向小盆中蘸取顏料，在梅花

碟中調水。或欲將兩種顏料交混，亦在梅花碟中調製之。故梅花碟的用處，與西洋畫的Palette（調色板）相當。筆洗也是磁製的，形如飯碗而中央設一S線，把牠分作兩格，成爲太極圖形。有的作方形，內設一丁字形，分作三格。備辦了上述的工具，卽可從事中國畫學習了。

西洋畫的工具很繁多。上章最後一節所述的七種西洋畫，卽鉛筆畫，色鉛筆畫，擦筆畫，木炭畫，色粉筆畫，水彩畫，油畫，每一種有各自的用具。所以非常繁多。現在依次逐說於下。但學者須知道：學西洋畫，並非上述的七種畫都要學到的。這七種畫中有主要的，有不重要的。有必修的，有非必修的。關於這事，當在次章中詳述。現在但講各種畫的用具。

甲、鉛筆畫的用具　鉛筆畫是西洋畫中最簡便的一種。故其工具也最簡單。普通學校的學生，大都先習鉛筆畫。其設備只有筆，紙，橡皮三事。

一、鉛筆　鉛筆宜用軟的，自BB至BBBB，最爲適宜。硬鉛筆只宜抄筆記用或寫賬用，畫用嫌牠不發墨。太軟的鉛筆，例如六個B字的，鉛太鬆，又嫌其着紙後易於脫落，不便保存。故以二B至四B爲相宜。Venus牌的鉛筆最宜於畫用。但別的牌子也行。

削筆不可用鉛筆鉋子，必須用小刀。因爲鉛筆鉋子鏃出來的鉛筆，往往太尖，太細，宜於寫眼抄筆記，而不宜於作畫。作畫的鉛筆，頭要粗鈍爲佳。用小刀削，可以自由自在。鉛筆頭以粗鈍爲佳，可知鉛筆畫不求工緻，而貴乎自然。工筆有匠氣，粗筆可得自然之趣。所以鉛筆頭不宜削尖。

二、紙　普通所稱爲「圖畫紙」者，皆宜用以作鉛筆畫。鉛筆畫紙求其質地堅緻而表面粗毛。凡具有這些條件的紙，都可爲鉛筆畫紙。圖畫紙中，象牌的質最堅緻，表面紋路最粗，故最宜作鉛筆畫。飛馬牌等次之。道林紙表面太光，報紙質地太鬆，皆不宜作鉛筆畫。用木炭畫紙作鉛筆畫，另有一種美趣。因爲木炭紙上有凹凸的條紋，用鉛筆描寫，其紋路美麗如織錦。

三、橡皮　鉛筆畫修改時，用橡皮擦去。橡皮以Venus牌子的爲最佳。因其柔軟而不傷紙。修改這一件事，在中國畫是不許可的。中國畫落筆爲定，不可修改。西洋畫則不妨修改。但也以不修改爲最佳。作鉛筆畫先打大體輪廓，然後細描。細描既畢，無用之大體輪廓線（稱爲稿線）須用橡皮擦去。故橡皮之用，並不專爲修改。

四、其他工具　描較大的鉛筆畫，宜備畫板一塊。畫板的大小，約如報紙之四分之

一。因爲鉛筆畫宜於小品，不宜作很大的畫的。板質宜取不易彎曲破裂的。左右兩端，用直紋的木頭二條鑲上，以防其彎曲。板面須光而平。畫紙用畫圖釘釘住在板上。又，鉛筆畫爲防鉛末的脫落，可用定止液吹上。定止液即木炭畫所用的，詳見木炭畫的用具項下。又，削筆刀是鉛筆畫必備的工具。

乙、色鉛筆畫的用具　色鉛筆形狀與鉛筆同樣，不過內心是各種顏色的蠟。其實不能稱爲「鉛筆」。用具與鉛筆畫大致相同。只是筆要備兩種：鉛筆與色鉛筆。鉛筆即上項所說的軟鉛筆，是起稿用的。色鉛筆有八色，十二色，十六色各種。初學宜取十二色或八色者。色彩太多，不易支配。色鉛筆畫也是普通學校圖畫科所宜用的。因爲設備簡單，而效果顯著。畫法：最初與鉛筆畫同樣，用軟鉛筆作大體輪廓。然後用色鉛筆細描。需要兩種以上色彩混和的，先用甲，次用乙，丙……重疊塗上，近看複雜，遠看自能和勻。故色鉛筆畫有印象派風，不宜近看而宜於遠眺。只有蠟製的色條，外面不包木殼的，不稱爲色鉛筆，而稱爲「蠟筆」，即Crayon。蠟筆筆致比色鉛筆更粗。外面不包木頭，不須用刀削。故用時更爲便利。小學生用蠟筆畫最宜。色鉛筆畫與蠟筆畫，不易修改，故不用橡皮。

丙、擦筆畫的用具　擦筆畫是用黑粉描的畫，大都用以描肖像。取其光潔，與照相相似。但是學畫的人大都不歡喜描。因爲用筆磨擦，工作太機械，少有興味。且有些畫工，用格子把照相放大，作擦筆畫肖像，藉此圖利。於是擦筆畫便低級趣味化，畫家不屑用此。但倘不用格子放大照相，而用擦寫生，也是一種另有美趣的繪畫。其用具與鉛筆畫大體相同，不過不用鉛筆，而用擦筆及黑粉。

一、擦筆　可以自製。其法將吸水紙捲成筆形，一頭尖銳，即以蘸黑粉，在圖畫紙上磨擦作畫。用了長久之後，尖銳一頭鈍起來，可把吸水紙拆開，重新捲過。上海等處的畫具商店，捲好的擦筆亦有發賣。

二、黑粉　原來是方柱或圓柱形的粉條，長二三寸，比鉛筆略細，名曰Conte，畫具店大都發賣。將此黑粉條研爲細末，用擦筆蘸細末作畫。其色深黑，有如絲絨。故擦筆畫自有其美趣。但Conte並非專爲研末作擦筆畫用。有的畫家，就用Conte代鉛筆作畫，同黑板上用粉筆一樣，又另有美趣。因爲牠的黑色濃重而粗大，比鉛筆有力得多。

丁、木炭畫　這是西洋畫中重要畫具之一。正當的學習法，是從木炭畫開始。故木

炭畫是西洋畫基本練習的工具。用具有木炭，木炭畫紙，麵包或煉橡皮，畫架與三脚凳，定止液等。逐述如下：

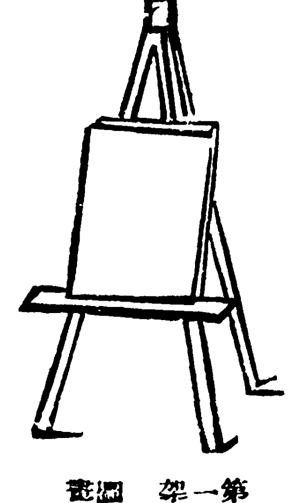
一、木炭　是用柳枝燒成的，長四五寸，比鉛筆略細，數十支裝一匣，由畫具店發賣。自己亦可製造。只要採取楊柳枝，剝皮，晒乾，然後燒成炭條。不過燒法頗不容易。燒得太久了，要變做灰；燒得不足，寫不出來。有經驗的，才燒得恰好。

二、木炭畫紙　是爲木炭畫特製的一種畫紙。大小與普通圖畫紙相近，而稍薄，上有簾紋。木炭描在上面，顯出條紋，另有一種美趣。木炭畫描寫陰影時，用炭條塗上後，用手指稍稍擦抹，使炭粉勻和。手指擦抹的地方，條紋更爲美觀。故鉛筆畫也可用木炭紙。水彩畫家也有歡喜用木炭紙的。

三、麵包或煉橡皮　木炭畫寫改時，不能用普通橡皮，用麵包最宜。每日練習木炭畫時，買無餡的饅頭一個，作橡皮用。用法，將饅頭摘下一粒，用手略略搓捏，即可揩去紙上的木炭。揩後再搓捏一下，然後再用。用到乾枯而色變黑之時，即棄掉牠，另摘新的一粒。倘饅頭不易買得，用煉橡皮亦可。煉橡皮形似普通橡皮，而色青灰。用手搓捏，其質似黏土，可以任意變形。大的畫具商店，都有發賣，價格與普通橡皮亦相近。

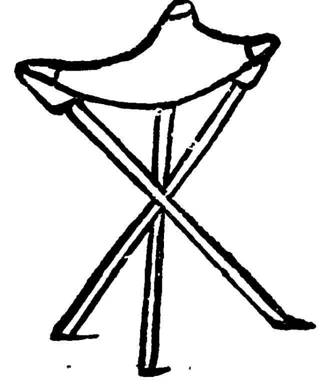
作木炭畫時，可用此種橡皮代麵包。其好處是不須天天買麵包。其缺點是質地終比麵包堅硬，容易損壞木炭畫紙上的蓆紋。且用得太長久，吃飽了木炭，揩時有黑跡留紙上，損壞畫面。故煉橡皮也不是可以永久使用的。不過比麵包可以耐久。麵包要每天新買，不免麻煩。但作木炭畫橡皮用，麵包最良。因為牠的質地柔軟，絕不傷害紙面的蓆紋。

四、畫架與三脚凳　木炭畫是西洋畫的基本練習，必須對石膏模型或人體而寫生，且畫面較大，故必須用畫架。畫架是木製的，其形如第一圖所示。畫板直立架上，畫者對畫板而寫生。畫板須比全張木炭畫紙稍大。因為木炭寫生，有時用半張木炭紙，有時用全張木炭紙。畫架的好處是畫面直立。直立則畫者的視線正射紙上，對於形狀明晰可以看得正確，又可退後幾步而遠眺。中國畫平放在桌上描寫，視綫斜射，且不便遠眺，實為一大阻礙。能仿西洋畫法，使紙直立在畫架上而作畫，必可得更好的效果。又，圖中所示，是室內寫生用的畫架。製法甚易，普通木工都能照圖仿製。野外寫生用的畫架，則較為難造。三隻脚必須用細而堅牢之木，且每脚分為兩段，可以自由伸縮，一似照相架子。



第一圖　畫架

如此，則收攏來形甚短小，可以納入寫生袋中而攜帶。此種野外寫生用畫架，普通木工不會製造，畫具店自有發賣。又野外寫生攜帶畫架之外，又須攜帶三脚凳。三脚凳之形如第二圖，普通木工也不會製，須向畫具店購辦。這凳上面用皮或帆布，下面是三根細而堅緻的木頭，可以展開收合的。展開卽可當作凳子坐用，收合則成一小束，可以納入寫生袋中。



第二圖　三脚凳

五、定止液　木炭的細末寫在紙上，一經彈動，便會脫落。故木炭畫畫成後，必須加定止液，使炭末固定在紙上。定止液，畫具店有現成的發賣，但自製亦很容易。製法：買火酒一瓶，用松香三四兩研爲細末，放在火酒裏。過了一會，松香完全融化在火酒中，這便是定止液。用法：另買霧吹管一具（藥品店發售），或裁縫用的噴水器亦可。將定止液傾入杯中，用霧吹管吹在畫上。或者將定止液注入於噴水器中吹之，亦可。吹的時候，須注意：不可太多。太多則畫面的定止液流下來，木炭畫便損壞。亦不可太少。太少則木炭粉並未固着，仍會脫落。吹畢之後，稍待數十分鐘，火酒蒸發，定止液卽乾燥，而木炭畫始便於保存。

戊、色粉筆畫的工具　色粉筆畫，西洋名曰 Pastel。用具如下：

一、色粉筆　形狀與黑板上用的粉筆相似，不過粉末精細，且有各種顏色，裝成一匣。每匣的支數，多少不同。最少的八色，最多有三十餘色。十餘色乃至二十餘色者爲最常用。用法與木炭相似，就拿粉條描在紙上。兩色以上拚合的，用手指略爲磨擦，使之勻和。色粉筆有掩覆性，故改竄時不用橡皮，但把一色加在他色上，他色即被掩覆而不見。

二、色粉筆畫紙　是特製的一種紙，上有絨毛，猶似絨布。此絨毛可以阻留色粉，使牠厚厚地堆積在紙上。有絨毛的紙價格甚貴。普通練習，用表面粗糙的紙即可。例如有一種作書籍封面用的紙，或馬糞紙，木炭畫紙等，凡表面有粗紋的，皆可作色粉筆畫。色粉筆畫紙大都作灰色，青色等深色。因爲色粉筆畫有掩覆性，能將紙地遮蓋。故紙地作任何色皆無妨。

三、定止液　色粉筆畫比木炭畫更難保存，因爲色粉末堆積在紙上，若不吹定止液，一動彈，即脫落。故必須周到地吹定止液。而且所用的定止液，亦須細緻而富有膠着力者。畫具店有色粉筆專用的定止液發賣。比木炭畫用的質料精緻。但自製的火酒松

香液只要松香研得細，徹底溶解，則亦可用。色粉筆畫加定止液後，並不完全可以放心。因爲粉末太厚，風吹日晒之後，怕定止液失其效用。故仍須裝入玻璃框內，永遠釘殺，方可耐久。這是西洋畫中最難保存的一種。牠的好處是色調柔嫩可愛。寫小孩女子的顏貌，春日的風景等，最爲適宜。法國人最歡喜此種畫。法國有許多以色粉筆畫著名的畫家。

己、水彩畫的用具　水彩畫在西洋畫中是地位很高的一種。除油畫外，要算水彩畫爲最正大。本來很不普徧。十八世紀時，英國有兩大水彩畫家出世，其人即康斯坦勃爾(Constable)與脫納(Turner)。水彩畫於是流行於世，地位亦抬高了。直到今日，水彩畫最發達的地方仍是英國。水彩畫顏料製造最精的，也是英國。水彩畫之所以在英國發達者，是因爲英國地方多霧，其風景模糊柔美，用水彩表現最爲適宜的原故。水彩畫的用具，有筆，紙，顏料，調色板與水筒，野外寫生用具等，逐述如下：

一、筆　水彩畫須用貂毛筆。取其硬而有彈性。水彩畫筆的近筆尖處，大都用金屬鑲成，筆桿上有1，2，3，4，5，6，7，8，……等號碼。1筆最大，依次減小。初學水彩畫宜用7號8號等。其筆頭大小與中國中楷羊毫的筆頭相似者，最爲適宜。作較大的水彩畫，

則宜置備更大的筆。若用中國毛筆代替，則取狼毫，紫毫，不宜用羊毫。

二、紙　水彩畫紙以質地堅緻，表面粗糙，不吸水分者爲佳。普通圖畫紙，木炭畫紙，亦可用以作水彩畫。但最好用水彩畫專用之紙。專用之紙有兩種，一曰What man紙，一曰O.W.紙。前者質地堅緻，彈動有聲，如洋鐵片。表面作紋路如樹皮。用此紙描水彩畫，最爲爽快，易得佳作。後者質地更厚，表面作很粗的布紋。初學者用之或嫌太粗。水彩畫專家都愛用之。此二種紙，價格皆高貴。中國畫具店發賣者亦不多。常須向外國購求。初學者如不易得此紙，可以木炭畫紙代用。用木炭畫紙作水彩畫，比用普通圖畫紙更爲相宜。

三、顏料　水彩畫顏料，有兩種。一種是固體的塊形的，八色，十色，十二色，十六色，或二十色，裝成一匣。用時以筆醮水潤溼塊形，即可應用。但膠質太多者，一時不易溶化，用時頗感不便。故不如裝錫管的合用。裝錫管的水彩顏料，形似牙膏，長約寸許，普通八瓶，十瓶，十二瓶，十六瓶，或二十瓶裝成一匣而發售。此顏料爲半液體（似牙膏）易於溶解。故比塊形者便利。但上述數色裝成一匣之顏料，均不宜用。因爲匣中每色一瓶，各色分量相等。而我們學畫時，大都紅黃藍三原色最多用，而其他的

雜色較爲少用。故購用裝匣的水彩顏料，往往某幾瓶已用完，而別的幾瓶剩餘很多，或竟未曾動過。就此拋棄，甚爲浪費。故此種裝匣之水彩顏料，只是騙騙小學生的，實際上很不合理，應該取銷。故學水彩畫，宜購用單瓶錫售之錫管顏料。視自己的習慣而開單購買。習慣上多用紅的，紅顏料多買幾瓶；多用藍的，藍顏料多買幾瓶。用完丁可以分別添買，不用的可以不買，絕無浪費之事。至於顏料的牌子，最好的是英國牛頓公司(Wintsor Newton Co.)的出品。其次德國製或中國製的。至於所用顏料的種類，視各人好尚習慣而異。普通初學水彩畫，先購備下列十種。以後可視自己好尚習慣而增删。

Rose Madder 玫瑰紅
Carmin Tint 深紅
Vermillion 朱
Burnt Sienna 赭
Lemon Yellow 檸檬黃
Yellow Orcher 土黃
Violet 紫

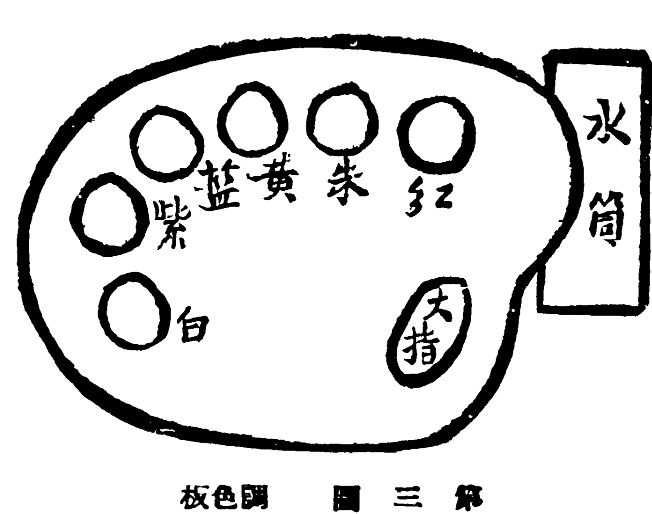
Prussian Blue 普藍

Ultramarine 深藍

Chinese White 白

此十瓶中，玫瑰紅，朱，檸檬黃，普藍，四色最爲重要。有的畫家，只用此四色，一切色彩都可由此拚調出來。最後一瓶白的，最爲少用。因水彩畫紙是白地的。要白色可以留地，不必用白粉塗抹。只有需要粉紅色等的時候，用少許白粉參入顏料中而已。故多數水彩畫家不備白粉。

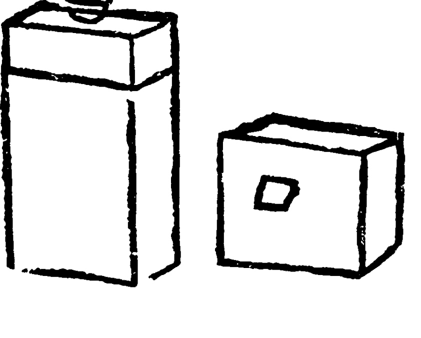
四、調色板與水筒　水彩畫必須在畫架上描寫。畫架直立在空中，不像中國畫的有桌子可放梅花碟與筆洗。故必備調色板與水筒。調色板用鉄葉製，上塗洋磁，或方形，或橢圓形。一邊有洞，可將左手大指穿入洞中而把持。水筒亦鐵葉製，或置畫架邊上，或用鈎掛在調色板的邊上。右手執筆，左手持調色板與



第三圖　調色板

水筒，即可自由向畫架描寫。水彩顏料由錫管中擠出，排列在調色板的邊上。排列須有一定次序。大略如第三圖所示，最常用的接近水筒，最少用的遠在左端。這排列法各人有各人的習慣，不必規定。但以便於應用爲原則。又有長方形的調色板，中有絞鏈，可以折合的，亦甚合用。折合時形似長方形扁匣，可免用剩之顏料受到灰塵，攜帶亦便。

五、野外寫生用具　水彩畫野外寫生，作大畫，宜用畫架，畫板，三脚凳，及畫箱。作小畫不帶畫架，單用畫板，畫箱與三脚凳亦可。發見可畫的風景，即對着帖放置三脚凳，身坐其上，將畫箱置膝上，即可寫生。畫箱是特製的，畫具商店發賣。箱蓋的一邊活動，向外翻出，即可將畫板放在箱蓋內而寫生。箱內放顏料，筆，調色板，及水筒。水筒用洋鐵製，有蓋，蓋上有鈎，可掛在調色板上當筆洗用。如第四圖所示。水彩畫紙須預先貼好在畫板上。貼法，不用圖畫釘，宜用紙條與漿糊。先將水彩畫紙噴水，使受潮而澎脹。然後依照畫紙四邊之長，裁桑皮紙四



第四圖　水筒
一　作筆洗用
二　盛水

條，用漿糊將畫紙黏附在畫板上。起初畫紙凸凹不平。但乾燥之後，畫紙卽收縮而緊張在畫板上。描畫於其上，猶似描在壁上或板上，最爲快適，易得良好之結果。畫成，用小刀將桑皮紙割破，畫卽離畫板。此貼紙法須於前一日預先設備。但好處甚多，故學者不可避此麻煩。倘欲避此麻煩而用圖畫釘釘其四角，則紙面遇水後不易平伏，於作畫有妨礙。且有釘的地方留出一塊圓形不塗顏料，甚爲難看。故無論室內室外的水彩寫生，畫紙必須預先設備。

庚、油畫的用具　油畫是西洋畫的代表。十五六世紀以前，油畫尙未發明，西洋畫家都用鮮畫(Fresco)。鮮畫是用膠汁調顏料而塗在板上或壁上的。只宜作大畫，不宜作小畫。且膠汁揮寫甚不自由。十五六世紀時，荷蘭人發明油畫，用油調顏料，揮寫自由，作大畫小畫均相宜。於是鮮畫自然淘汰，而油畫當了西洋畫的代表。凡西洋畫家，十八人中有九人是描油畫的。油畫的用具，在一切畫中最爲複雜。列舉之，有下列各種：畫架，三脚，畫箱，畫布，畫框，畫板，畫夾，畫帶，傘柄，畫囊，畫筆，調色板，油壺，畫刀，揩布。最初二種，與水彩畫用具相同，以下的就不同。

一、畫箱　油畫箱比水彩畫箱稍大。因爲油畫顏料的錫管較大，同牙膏一樣大。且

油壺，刀，調色板一齊放在箱中，故箱形較大。調色板中央有鉸鏈，可以折合，蓋在顏料瓶等的上面，然後加蓋。蓋的一邊也活動。向外展開，蓋內部可放小板。油畫描在板上。小油畫可畫在板上，但大油畫必須用布及框，放在畫架上描寫。

二、畫布　西名曰 Convas，是麻織物，布紋有細的，有很粗的，視畫家的好尚而運用。布面塗着一層漆類的東西，作黃白色。油畫顏料即塗在這上面。油畫顏料是不透明的，有掩覆性。故油畫不留布地，全面塗滿。畫布以法國製者爲最佳，以其堅牢緻密，旣宜於描寫，又利於保存。英國製者次之。德國製者又次之。日本製者亦可用。中國近亦有自製畫布，勝於日本貨。

三、畫框　畫布要緊緊地張在畫框上，然後可描畫。畫框是四根木條湊成的，其大者，中央再加一橫木。四角湊合處，不用釘釘殺，而用木片鑲合。如此，可以自由拆開，便於攜帶。畫布張到畫框上，先把四角輕輕釘牢。然後釘每邊的中央。漸漸向兩端，最後將四角重新釘過。如此，布面緊張，利於作畫。畫布有四號，八號，十六號，……等。四號者，大小與四分之一張報紙相近。八號者與半張報紙相近。愈下愈大。五十號者，大似半壁。故畫框的大小，亦有一定。依照畫布的號數而分大小各種。普通作品，

以八號爲最多，四號，十六號，二十號等次之。過小及過大的油畫，描者較少。

四、畫板　四號的油畫，往往不用畫布張在畫框上，而就描在板上。板用櫻木最佳，因其輕便而不彎曲。但比四號更大的油畫，不宜用板，恐怕大板要彎曲。用板作畫，不用畫架亦可，將板插在畫箱的蓋中，將畫箱置膝上，即可作畫。

五、畫夾　畫夾是放置油畫的器具，有大小二種。小的與四號油畫同樣大小，形似木箱，但無底無蓋。內側四周有縫四五條，可插四五張畫板。野外爲生時，描小畫（四號）不止一張，可以四五張畫板插夾中而攜去。畫畢，顏料未乾，可插夾中。夾中每張相距一二分，故未乾之顏料，不致損壞。大的畫夾，是放置八號或十六號畫布用的。夾之大等於畫布之半。將夾展開，將畫布用圖釘釘住在夾的內側，即可作畫。畫畢將夾折合，夾內有一二寸之空面，故畫布兩面未乾的顏料不會損壞。拿回家中，再將畫布取出，釘在畫框上。如此，路上攜帶較畫框爲便利。

六、畫帶　攜帶兩個畫框出門寫生，歸來時兩畫皆未乾，攜帶困難。爲避免這困難，宜用畫帶。畫帶是一根闊約一二寸，長約丈許的帶子，有似火油爐子上用的紗帶。帶上穿着四個洋鐵製的角。每個角內分三格，每格之闊與畫框木條之厚相等。用時將四

個角裝在兩個畫框的四角上，而將帶收緊。兩畫背面向外，正面向裏，相距一木條的厚的空地，未乾的顏料即不會黏合而損壞。

七、傘脚　油畫野外寫生，歷時較久，畫面被太陽晒着，顏料要溶，而且看色彩不易正確。故宜張洋傘。洋傘張在畫的上面，必須用傘脚。傘脚由兩個木棒接合而成。用時將兩木棒由螺旋連接，再將傘柄由螺旋接連在棒的上端，而將棒的下端插在泥地中，即可障蔽太陽。用畢拆開，每棒長不過二三尺，可以和洋傘一齊納入畫囊中。

八、畫囊　是帆布製的長形的袋，長約三尺，上端有帶可以收口。中央有皮帶二根可以綑紮，而背在肩上。畫架，三脚凳，傘脚皆可納入袋中，綑紮而背着走路。水彩畫所用的與此相同。

九、畫筆　油畫筆須用猪毛製，筆尖扁形，筆尖上的金屬鑲頸亦作扁形，筆桿木製，作圓形，長約七八寸。初學須備畫筆六七支，自七號八號至十五號十六號。油畫筆用過之後，宜從速洗淨，否則顏料乾燥，將筆毛膠住，筆就無用。洗筆先用火油。次用肥皂水。

十、調色板　油畫的調色板用木製，不加漆，比水彩畫用的廣大。顏料的排列，與

水彩畫同。油壺掛在板的右端。室內寫生可用橢圓形的大調色板。野外寫生時，就用畫箱中的調色板。

十一、油壺　油壺掛在調色板上，相當於水彩畫的水筒，但性質與水筒不同。水筒是洗筆用的，油壺却是盛調顏料的油用的。油畫筆在作畫中不洗。要換色彩，可換一支筆，或用布將筆頭揩拭一下。故油畫不要筆洗。但顏料太堅時，須用油沖調，所以要用油壺。油壺裏盛的是亞麻仁油或松節油。松節油容易乾。故夏天作油畫宜用松節油。

十二、畫刀　油畫畫畢，調色板上的剩餘的無用的顏料須得括去，用布揩乾淨。否則過一兩天後顏料乾結在板上，無法拿去，調色板就無用。括去顏料，必須用畫刀。畫刀用薄鋼片製，軟柔有彈性，宜於括取顏料。有的畫家，就用畫刀取顏料在畫布上作畫。此時畫刀之用就等於畫筆。

十三、揩布　油畫筆在作畫中不洗，要換色則用布揩拭一下。故畫箱中必備揩布一二塊。清理調色板時，亦用揩布。揩布可用普通粗布。用久了要換新的。油畫的用具，盡於上述。此種用具，外國的畫具商店都有發賣。中國則難得完全有。有的可以自製，有的必須向外國購求。

第三章　繪畫的學習法

繪畫的學習，西洋畫有一定的方法，而中國畫沒有定論。因爲西洋畫容易學，中國畫不容易學。學西洋畫可以用功而成就，學中國畫用功不相干，全靠天才。所以現在講繪畫的學習法，關於中國畫只能略說一般學畫的習慣。但照此習慣學習，不一定成功。關於西洋畫就有一定的路徑，學者按照路徑而學習，必得成就。

學習中國畫，向來從臨摹古人佳作入手。淸代的李漁（字笠翁）爲此編一本畫譜，叫做「芥子園」，流傳甚廣。這芥子園可說是中國唯一的繪畫敎科書。全書分爲石、樹、梅、蘭、竹、菊、山水、人物等數部，每一部中集合古代名家的作品，以供學畫者臨摹參仿。臨遍了這畫譜，各種景象都會畫，便可自己作畫。但多數學者不是「作」畫，而是「湊」畫。他把某古人的山，某古人的樹湊合起來，即成一圖。如此，學畫就變成一種機械工作，全無藝術創作的意義了。故芥子園作參考用是好的，作臨本用是不好的。學中國畫時，爲學用筆，不妨臨摹。但不可止於臨摹。必須「讀萬卷書，行萬里

路」（董其昌說的），胸有成竹，然後作畫。所以中國畫的學習法，只有兩句話：「多讀名畫，多觀自然。」但最重要的前提還是「多具天才」。倘沒有天才，卽使多讀名畫，多觀自然，亦無用處。關於中國畫學習，就只這幾句話。

西洋畫的學習法，頗有條理。只要從基本練習入手，自會成就。基本練習，便是木炭石膏模型寫生。寫過若干時，就可用木炭作人體寫生。再寫過若干時，就可用油畫作人體寫生。再寫過若干時，便可用油畫或其他各種畫具自由作畫。西洋畫於是學成了。爲甚麼要走這樣的路徑？說明其理由如下。

第一，基本練習的工具爲甚麼用木炭？

答曰：西洋人長於科學方法，凡事澈底打算。對於學畫，也用科學方法來支配。學畫，在技巧上說，是要自由描出世間種種物象的姿態。物象姿態的表現，有形狀，明暗，色彩三個條件。此三條件滿足，物象就肖似眞的了。但仔細研究起來，此三條件中，前二者尤爲重要，後一者（色彩）較爲不重要。照相便是其證據。試看照相，只有形狀和明暗，沒有色彩，而表現出世間萬物的姿態，無不畢肖。可知要在平面上表出物象的姿態，用黑白二色也已夠了。這便是西洋畫基本練習用木炭爲工具的理由。初學西

洋畫，只要屏除了物象的色彩，而但看其形狀與明暗，用木炭條將此形狀與明暗如實地表出在紙上，物象便同眞物一樣。這樣地練習，經過相當的時間，你的眼睛便會正確起來。一看見物象，立刻捉住其要點。（要點便是形狀與明暗。）然後更進一步，加入色彩而描寫，則根柢穩固，成就可操左劵。卽使色彩描寫法很生疏，而表現得不好，其象物總已正確而肖似了。所以西洋畫的專門學校的初年生，不習色彩畫，而專習木炭畫。有色彩的名曰「彩畫」，只有黑白二色的名曰「素描」。專門的畫學生，須經過一二年的素描練習，然後學習彩畫。以後亦須常常溫習木炭素描，以鞏固其基本。

第二，基本練習爲甚麼以石膏模型爲題材？

答曰：基本練習的題材，必須用裸體人。（這理由暫時不講，當在次節說明。）但裸體人是活的，常常要移動，不便給初學者寫生。又裸體人是肉的，肉體有色彩。初學者宜屏除色彩而專研形狀與明暗（如上節所述），故不宜取裸體人爲寫生模型。因此，西洋人便想出一個方法來，用雪白的石膏仿造人體的形象，給初學者當作寫生模型，稱之爲石膏模型。石膏模型具有人體的形狀，但是死的，不會移動，可任初學者仔細觀察。又是雪白的，沒有色彩，可任初學者專心研究形狀與明暗。所以石膏模型是最適宜的學

畫題材。現今一般美術專門學校所用的石膏模型，大部分是古代的雕塑，希臘古代的特別多。原來是大理石雕的。美術商人把牠們翻造爲石膏的，賣給美術家作習畫模範。學者最初寫石膏模型時，宜寫頭像，及手，足的模型。漸次進而寫胸像，半身像，以及全體像。普通人以爲面貌難寫，身體易寫，其實相反。面貌形狀有定，是容易寫的。身體上的形狀，線條，明暗，變化無定，難於捉摸，是難寫的。因此，初學必先寫頭像而後寫身體。

第三，基本練習爲甚麼以裸體人爲題材？

答曰：西洋人用科學的方法來支配畫道。他們以爲要學寫世間一切物象，拿天地萬物來一個一個地練習，不勝其煩，亦不可能。必須想出一樣最複雜最難畫的東西來，當作練習的標本。練好了這個東西的描寫法，則別的一切東西都會描寫。所謂一通百通。世間最複雜最難畫的東西，便是裸體人。所以決定取裸體人爲基本練習的題材。初學者或有不相信這句話的。但研究下來，自能相信。我們畫山，畫樹，畫花，畫草，形狀略加變更增刪，往往無甚妨礙。樹上多畫一張葉子，山上少畫一塊石頭，有何不可呢？但人體就不行，一絲一毫，不得變更增刪。寫生不忠實，寫的便不像人。

人體上的線條，變化非常微妙，長短，彎度，剛柔，濃淡，稍差一點就不像。西洋人說，人體上有無數形狀不同的「S弧」。（S Curve）。這種弧線大體成S形，而千變萬化，沒有相同的。學習裸體寫生，就是訓練人的眼睛，要牠能精細正確地辨別這種S線的變態。這個能辨別了，天地間森羅萬象就沒有一樣不會畫，而畫家的基本就鞏固了。

如上所述，西洋畫的學習，有一定的路徑。只要專心人體研究，初用素描，後用彩畫。經過相當時間，（依各人天分厚薄而不同，）自會走上西洋畫的堂室。

第四章　形體的描法

形是繪畫的骨子，故習畫初步就是練習寫形。寫形第一求其正確。正確者，就是說紙上所描的形象，須同眼中所見的物的形象一樣。但須注意：「眼中所見的物的形象」，與實際的「物的形狀」是完全不同的。例如立在一條長的走廊的一端而眺望他端的門，見其形象極小，似乎不能通過行人。又如坐在船中望前面的橋，見其橋洞極小，似乎通不過船。但實際的門和橋，並不是小的。可知眼中所見的物的形象，與物的實際形狀是不同的。其差異有一定的規則，圖畫上所宜學習的便是這規則。這規則在圖畫上稱爲「遠近法」，或曰「透視法」。

譬如有一本書橫放在離開你的身體數尺的桌上，請你在紙上描出書的形象來，那時便須應用遠近法的觀察，方描得正確。疏忽的人，誤以爲正確就是同實物一樣，便去取過那冊書來，用尺量一量書的各邊的實際長短，就在紙上描出實際的書形。這便不是圖畫的辦法，而變成手工的辦法了。圖畫上所謂正確的形，是說眼中所見的形，不是實際

的形。諸君可用書一冊放在前方的桌上試行觀察：這時所見的書，一定作梯形，或平行四邊形的狀態，決不是長方形的。參看第五圖。可知方形的物體，在繪畫中大都不是方的。——只有垂直立的東西，看法仍是方形，凡橫臥在地上或桌上的方形物，在繪畫中都不是方的。

書的實形

書的透視形

第五圖

要知道方形物體的描寫法，須先知道透視法上的術語。現在把幾個術語的意義說明如下：

一、透視　就是用一塊玻璃垂直立在畫者與寫生物體(例如一冊書)之間，使畫者通過玻璃而眺視物體的意思。換句話說，猶似在玻璃窗裏面眺望玻璃窗外的景物。並非實際寫生的時候眼前須豎立一塊玻璃，不過說透視二字是物體透過垂直玻璃面而觀察的意義。寫生的時候，可想像眼前有著這樣的一塊玻璃而觀察。

二、透視圖　就是說玻璃上所現的物體的圖樣。假如你在玻璃窗內，閉住一目，用其餘一目眺望窗外的景物，同時用毛筆在玻璃上描出景物的形狀。(張開兩目，觀點不

確。故宜閉住一目。）這窗玻璃上的圖樣便是景物的正確的透視圖。但我們寫生之際，不能套用這方法。因爲這是很麻煩的，且機械的，倘用此法，野外寫生者必須隨身帶一塊大玻璃，豈不討厭。現在我提出用毛筆在玻璃上描圖的事，原不過是欲說明透視圖的意思。實際的物象變成透視圖，合乎一定的法則，這法則卽「透視圖法」。依照透視圖法而描寫，可得與玻璃上的描寫同樣正確的結果。

三、地平面與水平面　寫生時所觀察的物體，總是載在大地之上的。這大地有時是陸，有時是海。陸的一片稱爲地平面。海的一片稱爲水平面。因爲物體載在這上面，故這二者是畫中的形體的基礎。畫中有了這基礎才得穩定。總之，地平面與水平面，同是橫向擴張的平面，不過場所不同耳。

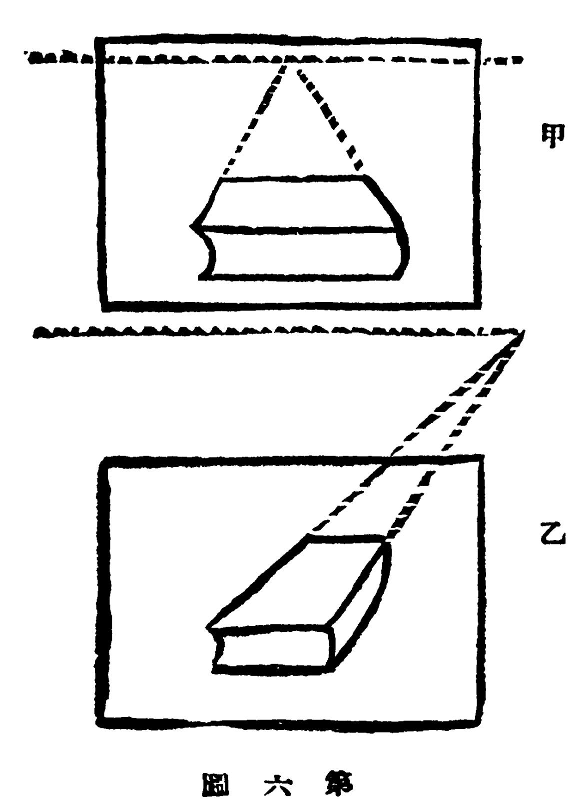
四、水平線與地平線　水平線，就是站在海岸上眺望海天相接處所見的線。換言之，就是海面的 Outline（外廓線）。地平線就是站在大陸上眺望陸地與天相接處所見的線。換言之，就是平原的Outline。這兩種線，在我們寫生的時候不一定看到。例如寫桌上的靜物，寫室內的光景，或寫複雜的市街，緜密的樹林的時候，大都看不見水平線或地平線。但在物形的透視圖研究時，必須以此爲根據。原來我們所以看不見

者，是被物所障蔽的原故，並非這兩線不存在。欲研究物體的正確的透視圖法，必須知道這兩線的意義。

五、地平線水平線與眼的高低的關係　學者須記憶一個重要的原則：「水平線與地平線必定與觀者的眼同樣高低。這裏所謂高低，是說前述的垂直玻璃板上的高低，不是說實際的海或平原能跟人的眼而升降。例如你站在沙灘上眺望海天相接處的水平線，看見其線很低，因為你的身體站在低處，眼睛也低的原故。你倘跑到山頂上去眺望海景，就看見海天相接處的水平線很高，因為你登在高處，眼睛也高了的緣故。道理是這樣的：海是一片橫臥在地上的東西，其狀態同桌面，地板等一樣。你站在低處的沙灘上看這片海，是斜看的，所見的面很狹小，面的Outline也就低起來。你登在高處的山頂上看這片海，雖然也斜，但斜度比前較緩，所見的面也較廣，面的Outline也就高起來。充其極致，你坐在飛艇中俯首下望海面，便不是斜看而是正看（即視線與海面成直角），所見的是海面的實際形狀而不是透視圖，水平線與眼的高低便不成比例了。但坐在飛艇中鳥瞰下界，不是普通看物的情形，也不是繪畫上所取的看法，故作例外論。普通繪畫所用的對於自然的看法，總是人站在地上平看的。所站的地或高或低，所見的海面或廣

或狹，因而水平線或高或低。故水平面必然隨了人的眼的高低而升降。諸君可作實驗：試站在海灘上，用伸直的手加在額上而眺望，即見水平線出現在手的下面。再將這手移下，加在眼與鼻之間而眺望， 即見水平線出現在手的上面。 再將這手移到眼前，使與眼等高而眺望，水平線即被手所遮，遮就是同高的意思。倘你登上山頂再用同樣的方法實驗，所得的結果依然同樣。這便可證明水平線是與觀者的眼同一高低的。這個原則，在透視法上最爲重要。換言之，在寫生法上最爲重要。寫生者描形的時候，時時要用到這個原則。

六、畫與水平線的高低　水平線與地平線同是一物，但水比地更平，故以後通稱爲水平線，地與天相接處也稱爲水平線。如前所說，水平面與水平線是物體的根基地，其在畫中也是重要的根基地。凡畫必有水平線，不過或隱或顯而已。例如靜物畫，室內景物畫等，水



第六圖

平線大都穩藏；但並非沒有，依照靜物的透視狀態而推測起來，可以推知穩藏的水平線的所在。換言之，可以推知描畫的人的眼的高低——他是坐着寫生的，抑或立着寫生的。推測之法，將書的兩邊的直線向上延長使相交，如第六圖甲。通過這交點作一與畫面平行之線，其線即水平線。這樣，我們便知道這畫中的水平線是穩藏在畫的背景（直立的書）中的。換言之，我們便知道描這寫生畫的人是坐在很低的椅子上眺望桌上的書而描寫的。因爲水平線的高就是畫者的眼睛的高；現在水平線位在直立的書的中部，即可知畫者眼睛的高低適當直立的書的中部，即其人所坐的地方一定不高。又如第六圖乙，我們用同樣的方法將書的兩邊的線延長起來，使之相交，通過交點作一與畫面平行的線，其線已在畫紙以外。可知道畫的水平線是隱藏在畫幅以外的。換言之，可知描這畫的人的眼睛是很高的。他大約是立在地上眺望橫臥在桌上的書而描成這畫的。用這方法，我們可以推知一切靜物畫的水平線的所在，推知一切靜物畫作者的眼的高低。同時又可檢驗畫中的形象的正確與否。假如乙圖中另有一册書，其兩邊的延長線不相交在同一水平線——這畫便犯着透視法的錯誤。因爲一幅畫是不能有兩水平線的。

水平線顯現的繪畫，不須用上述的推測。但其在畫中的位置高低，是布置上的一大

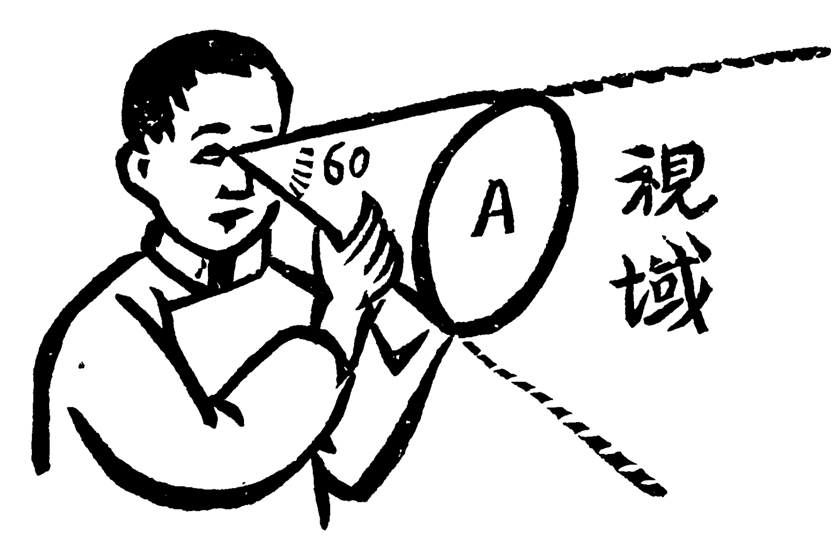
問題。有的畫水平線宜高，有的畫水平線宜低。例如欲描寫秋天的雲，則水平線宜位在畫中的低處，使水平線上的地位廣大，線下的地位狹小，反之，為欲描寫地面上的花草的綺麗，則水平線宜位在畫的高處，使線下的地位廣大而線上的地位狹小。近代的畫家中，有許多人喜俯瞰地面的光景而寫生，其作品中的水平線往往極高，畫的趣味也別開生面。初學者最初不可好奇，宜取普通的位置。普通的位置，水平線大概在畫紙的正中的橫線的下方鄰近之處。

七、視角與視域　寫生時畫者的眼眺望物體，其視線有一定的角度，眺望的地方有一定的區域，名曰視角與視域。我們開眼眺望宇宙間森羅萬象，原來是有一限度的，仰望不見下面，俯視不見上面，左顧不見右面，右望不見左面。總之，我們在一瞬間只能明白清楚地看見某一區域內的光景，決不能同時看見上下左右一切光景。在怎樣大小的區域內所見最為清楚明白呢？據畫理研究者說，六十度圈內的光景最看得清楚明白。何謂六十度圈？試用報紙捲成一圓錐形，使圓錐兩側的線在圓錐頂點（尖處）相交成六十度角，用眼向頂點的小孔中窺望，如第七圖所示，所見的光景便是最明白清楚的部分。換言之，此喇叭形內所收的光景（倘合於美的條件），是可以寫生的。這六十度角名曰

視角。這視角內所收的自然物的範圍，名曰視域。寫生時所觀察描寫的物象，必須是視域之內的物象。視域以外的物象，眼睛不便顧到，故不可取入畫中。我們鑑賞大幅的繪畫，大形的雕刻，或建築時，也須應用這原理。身體站在大幅繪畫的旁邊，繪畫不能全部被收入在你的視域裏，所見的只是繪畫的一部分，便不能鑑賞繪畫體的調子和氣勢。雕刻亦然。鑑賞建築時更須遠離，務使建築的全部能納入你的六十度視域內，方得完全鑑賞。

八、視點　就是寫生者的眼睛。這在透視畫法稱爲視點。

九、方向線　照字面解說，就是表示寫生的人的方向的線。例如我向正南立，則從我的兩眼中央的點出發的正南向線，便是這時候的方向線。依上述的視域的實驗法，可得更確切的說明：那報紙作成的圓錐體的軸，就是



第七圖

方向線。何謂軸？從圓錐的底的圓心（參看第七圖A）引一線至圓錐的尖頂（即眼睛眺望之處），此線即是方向線。故方向線爲視域的中心。自方向線至視域的四周，其距離都是相等的。

十、視線　從物體向眼射來的光線之羣，名曰視線。方向線也是視線之一種。

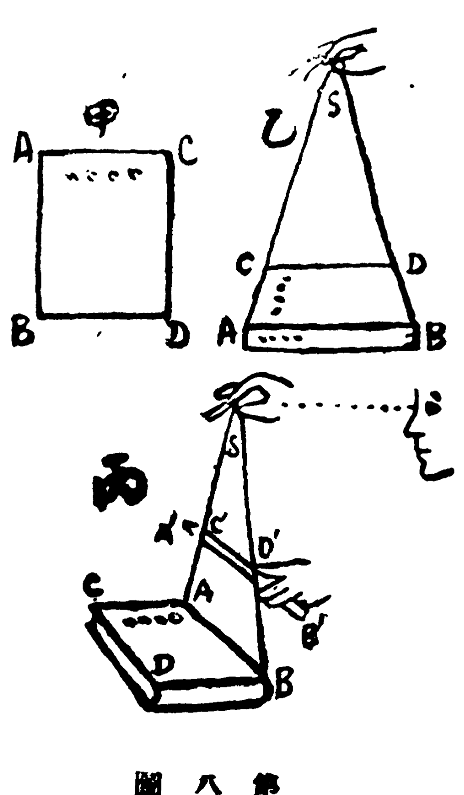
十一、消失點　凡物體離眼愈遠，其形愈縮小，終極則歸於一點。此點名曰消失點。欲實驗消失點，鐵軌是最好的實例。試立在鐵路上眺望前方，可見兩條鐵軌的線愈遠愈相接近且愈高。到了與自己的眼睛同樣高的地方（即到了水平線上），兩鐵軌便同歸於一點。這點便是消失點。這種並行的線，無論在你的上下左右，都是愈遠愈近而集於一點的。更舉一例，例如有一條直而長的馬路（好像上海法租界的霞飛路等類），兩旁立着電線木，你站在馬路的中央向前眺望，就可看見上方兩旁的電線愈遠愈低，且相隔愈近，終而同歸於一點。下方馬路的邊線同鐵軌一樣，愈遠愈高且愈接近，終極也歸到同一點中。路旁的房屋建築上凡與此種線相並行的，亦無不歸於這一點中。即如前揭的第六圖，書的兩側的線，也是從這消失點出發的。

關於透視法上的術語，重要者就是上述的幾種。現在舉一寫生實例，以明透視法在

繪畫上的用處。

現在我們以一册洋裝書爲寫生題材。書的形狀是長方形，卽每相對之二邊並行且相等。從圖學的見地觀察，這書是具有長，闊，及厚的立體物。構成這立體的面，都是長方形。欲寫生這册書，須先用透視畫法的眼光觀察其所表出的形相。欲明瞭透視之理，可先作兩種實驗：

第一種實驗，卽如第八圖所示。圖中甲爲書的實在形象，卽直立時所見的書面的長方形。寫生所欲描的不是這種形象，而是橫臥在桌上時的透視圖，卽如乙圖。乙圖中書面不是長方形，而是梯形。梯形的不並行的兩邊的線的角度，可用吊線法實驗：卽在書的脊的兩端（A，B）各附着一線，用手提起兩線，使與書的兩端的線相切合。這時候兩線相交的

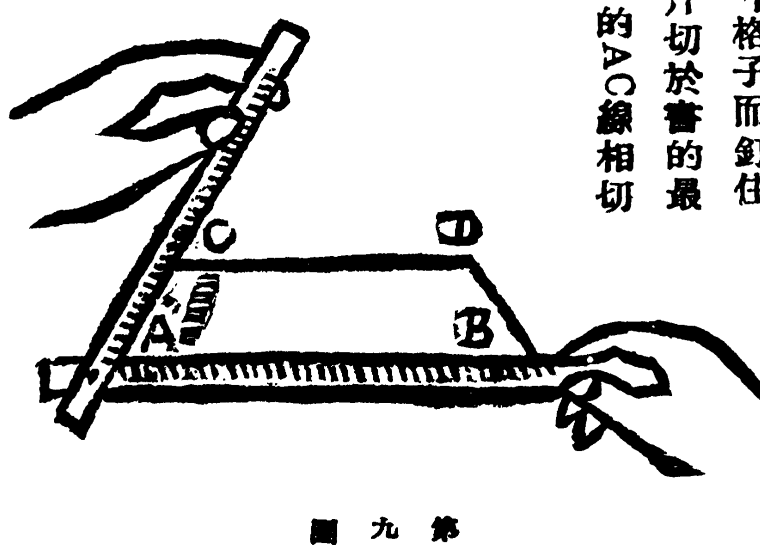


第八圖

頂點(S),一定與你的眼睛同樣高低,這S一定在水平線上,這S便是消失點。書的兩端的線的梯形的角度,卽根據這S點所發出的兩線的角度而定。(但作此實驗時,須注意兩線及書脊所圍成的三角形,必須與自己的顏面相並行,否則其實驗便不正確。)AC與DB兩線的角度已實驗過,其次再要實驗CD線的高低。其法如丙圖所示,用其餘一手持鉛筆,使鉛筆與AB線並行而漸漸向上推行,至與CD線相合而止。此時書脊與兩線與鉛筆(ABD'C')所圍成之梯形,便是書的正確的透視狀態。乙圖中的CD線的高低便是根據這實驗而定的。我們可由此實驗推想到種種畫理:(1)由乙圖的實驗,可知凡從與眼等高的地方掛下兩根線去,達到並行放置着的方形物的一邊的兩端。此二線一定與方形物的左右兩邊線相切。(2)設想乙圖的書不止一本,有無數本同樣大小的書向前方並列着,其書必收入在乙圖的CSD的三角中,愈遠愈小,最後一本變成一點,卽S點。(3)由丙圖的實驗,可知凡最近身邊的並行線最長,愈遠愈短。例如鉛筆之長A'B'與書脊相等,C'D'就比A'B'短得多。在實物上,CD原是與AB及A'B'等長的;但在透視上,因爲CD離觀者較遠,就縮短爲C'D'。比這遠的線,照理比這再短。因爲測量再遠的線,鉛筆必再拿高,兩線在鉛筆上所切取的部分愈短了。

第二種實驗，如第九圖所示，在兩竹片上刻出分寸格子而釘住一端，使兩片的角度可以任意大小。用此器的一竹片切於書的最近的AB一邊，然後伸縮其他一竹片，使與書的左端的AC線相切合。此時，二竹片所成的角，便是書的透視圖的角。書角實際是九十度的，但在透視圖上變成銳角。又CD線的高度，亦可由竹片上的格子而確定。換言之，即AC線的長度可由竹片上的格子而確定。此法較前者更爲簡便。但兩法都有一重要的注意點，即無論吊線或用竹片，器具的位置必須與自己的顏面並行。且自己的眼必須固定位置，不可變動。

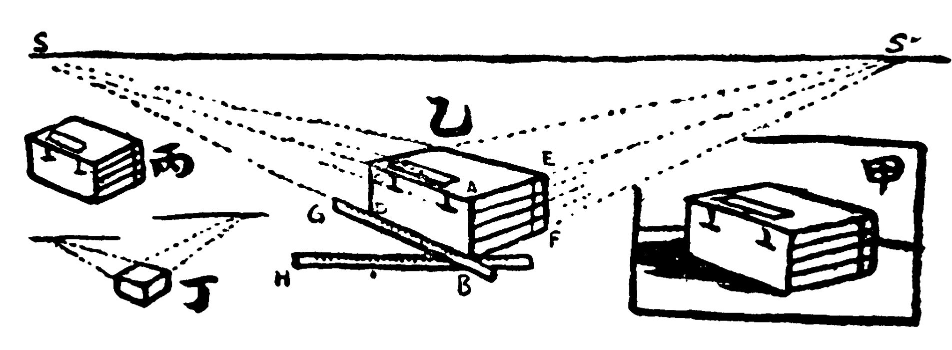
方形的實物在圖畫中變成梯形，其理由已在上文中說明了。但方形的實物在圖畫中還可變成近於菱形或平形四邊的不定形。這也是根據透視法的道理的。前者稱爲「並行透視」，後者稱爲「成角透視」。現在再把成角透視之理說述於下。



第九圖

我們在桌上或地上放置方形物件時，大致有兩種放法。一種是正置，一種是斜置。正置就是把方形物的一邊對着我放在與我顏面並行的線上。普通的桌子凳子都是正置的。斜置就是把方形物的一角對着我，例如第十圖甲的情形，在圖法上，前者名為並行透視，後者名為成角透視。並行透視狀態中，方形物的邊與我的顏面並行（即與畫紙的上下邊並行），成角透視狀態中，方形物的邊對於我的顏面都不並行而成某角度（即與畫紙的底邊成某角度）。所以成角透視狀態的位置，比前者更為難描。

如前所述，並行透視圖法中，方形物的左右四邊必與所吊的線相切合，向上延長則分歸於水平線上（與眼等高之處）的一點。成角透視則方形物四邊的線延長起來，分別歸到兩點，這兩點在一水平線上，如第十圖乙所示。該圖中所描的是一部古書。詳細觀察乙圖，可知書的簽條的線，書的搭紐的線，以及書端的每本的界線，延長起來，都分別歸宿於左右兩S點。故寫生的時



第十圖

候，須注意筆筆的方向都有系統。像這第十圖的書　，其一切線條可分別爲三種系統。（1）是垂直線系統，凡與桌面垂直的線，都屬於這系統　：其中最近畫者的一垂直線便是乙圖的AB，其他CD，及EF，都與此AB並行，EF旁邊的書端的裝訂線，亦屬於此系統，更小的，兩搭紐的帶子也是屬于這系統的。（2）是同歸於左方S的諸線的系統，簽條的兩長邊即屬於這系統　，搭紐兩牙片也屬於這系統。（3）是同歸于右方的S'的諸線的系統，簽條上下兩短邊也是屬於這系統的。初學者寫生的時候　，對于線的方向的系統往往易犯錯誤。丙圖所示，便是一例。丙圖中把簽條畫成實際的長方形，即上下端兩線脫離系統，延長起來不集中於S'。又搭紐的牙片與帶成直角，延長起來不能集中於S，故屬錯誤。寫生不是機械的，原不須用角度表測量。但大體必須正確，像甲圖是大體正確的。丙圖用肉眼觀察已能顯見其錯誤，故屬不可。

成角透視寫生時還有一種易犯的錯誤，就是兩S不在同一水平線上。例如丁圖所示，驟看畫的各線，好像系統不紊，但仔細研究，把各線延長起來，可知其S與S'一高一低，不在同一水平線上。前面說過，一幅繪畫中只有一根水平線，不可有第二根，故丁圖屬于大誤，這錯誤比丙圖的錯誤不易看出，初學者往往易犯，故尤宜注意。

欲避免上述的錯誤，初學時可用一機械的方法以爲寫生的補助。其法便是前述的竹片製成的角度規，如乙圖下方的所示。欲測知DB邊水平線（卽畫的底邊）成何角度，可把竹片HB置於水平方向，而伸縮竹片GB使切于DB的書邊。所測得GBH角，便是S點放射線。其他諸角都可用這方法測量。但這方法不過是初學寫生時的一種補助，不能習以爲常。因爲一則此法極爲煩瑣費時，不可常用；二則寫生注重目測，若重用器械，目的觀察力缺乏鍛鍊而無由進步。惟初學成角透視寫生時，不妨一用此法以知形體的究竟。還有同樣的一法，卽用玻璃垂直立在自己的面前，閉住一目，用一目觀察物體射在玻璃上的諸線，而用毛筆向玻璃上描寫。描完之後，玻璃上便有正確的成角透視圖，可由此圖研究諸線的角度。但這也是機械的方法。學畫始終須以練習目測爲正則。

第五章　色彩的描法

圖畫以形爲骨骼，以色爲肌肉。形與色合成圖畫，猶之骨骼與肌肉合成人體。色彩只出現於光的世界中，在沒有光線的暗夜中，決看不見色彩。光的最强大的，無如太陽。太陽的光，是宇宙萬象的根柢。

試看雨後跨踞太空的虹，光色燦爛，極莊嚴之美。於此可見大自然的色彩的豐富。於此又可知光是美之母。我們閉居在地球上一微點的實驗室中，也可拿三稜鏡來探求太陽的光色的美。本來無色的太陽光，一通過三稜鏡，忽然現出色的本性，映成美麗的七色的色帶。三稜鏡所映出來的七色，是與虹的色彩完全相同的。這色帶現象稱爲Spectrum。更進一步而研究，便知道這七色中有的是原色，有的是由原色混合成的間色。七色者，便是赤，橙，黃，綠，青，藍，紫。其中赤，黃，青三色，是宇宙萬象的色彩之母，故稱爲「三原色」。橙（赤加黃），綠（黃加青），紫（青加赤）三色是三原色互相混合而成的，故稱爲「三間色」。藍色稱爲紺壁，是在青色中加少量赤味而成的，

故是偏於青的一種紫，不能稱爲原色。

宇宙萬象所有的色彩，都是由此三原色的混和配合，加以光度强弱的變化而造成的。故三原色有絕對的獨立特性。反之，其他的間色，都是三原色產生，自己沒有獨立性。例如現在我們看見一種綠色，便知道這綠色是由一半黃和一半青的混合而產生的。混合的分量又使他發生多樣的變化。假如黃佔了四分之三，青只佔四分之一，這便成爲早春的萌芽的嫩黃色，在色彩學上稱爲黃綠色（即偏重黃的綠色之意）。反之，倘青佔了四分之三，黃只佔四分之一，這就變成盛夏濃蔭的深綠色。若三原色中的赤也來參加一份，這綠色便帶灰色，稱爲灰黃綠。一切複雜的色彩，一切不名稱的色彩，都是這般地由各原色增減各部分量而合成的。這色彩的無窮的變化，可說是宇宙間的一大祕密。人類用智慧去找到了叫做「科學」的鑰匙，開開了這祕密的箱。便能自己自由應用原色，模仿着自然而造出各種的色彩來，以供日常生活上的裝飾，以滿足自己的美慾。所謂「色彩學」，便是這祕密的公開的一端。

但我們現在並不要向科學的光學上研究，我們學習描畫，必須知道表現色彩工具——即顏料——的使用法。

顏料有種種，如油畫顏料，彩畫顏料，色粉筆，蠟筆等。普通最多用的，是水彩畫。所以現在專就水彩顏料而說。諸君用水彩顏料描寫實際景物，有時不能用顏料自由描自然的色彩，或將感到工具的貧乏。但這是沒有法子的，顏料所能描出的色彩，都只能說是自然的近似色，而不能完全同自然色彩一樣。這一點學者必須預先知道。更須知道的，近似色並非價値缺乏。圖畫的描寫自然，本來不是照樣複製自然物，故色彩原不求其絕對的逼眞。非但如此，有一種畫趣，却能從顏料筆上發出，爲自然所沒有的。

顏料雖也根基於 Spectrum 現象的三種原色。這三種顏料也是產生一切色彩的母體。印刷上所謂「三色版」（現在各種書籍雜誌上有色的插圖，大都是三色版，諸君當然是看見過的），看來色彩非常複雜，其實是僅用三原色配合而成的。不過三原色各都濃淡分別種種程度，故配合起來可得變化複雜的各種色彩。這三色版與色彩配合法最有關係，現在不妨詳說些：凡是色彩複雜的畫，例如油畫作品，水彩畫作品，或中國的彩色畫，要製版印在書籍上，最普通的方法是製三色版。三色版的製法，是用科學方法把原畫中的三種原色分別提取出來，製成三個版子，一赤一黃一靑。因爲一切色彩都是這

三色配合而成的，所以三次提取就可把畫中所有的色提出。譬如畫中所描的是紫籐花。花是青與赤合成的，葉是青與黃合成的。取三色版時，赤版上只見花，黃版只見葉，青版上有花有葉。若其籐是赭色的，赭色中三原色都含有的，那麼每版上都有籐。但各版上色彩的濃淡，各處不同。用這三版順次印刷，例如先印黃版，次在其上加印赤版，最後再在其上加印青版，卽得與原畫大致相同的結果，這原畫就可印在書籍上廣被鑑賞了。諸君倘有機會，務須看一看實際的三色版。這雖然是印刷界的事，但與繪畫的色彩研究上有很大的關係，看了可以更加明白色的配合的道理。現今又有四色版，就是在三原色版之外，加一種黑色版，使印刷品更加精緻逼眞。

要用水彩顏料配成一切色彩，須在三原色以外再用白與黑兩色，這叫做五原色。照理，五原色是可以配出一切顏色來的。但在學畫的實際上，倘僅用五原色，往往不能自由配出自己所欲得的顏色來。例如綠，照理是青與黃混和而成的，你用水彩顏料中的prussian blue（青） 和gamboge（黃） 混合起來，固然能配成綠色。但綠色有許多變化，這變化是由於兩色的分量的多寡而來的。用筆蘸顏料，到底不能正確地規定所蘸的顏色的分量，故不能正確自由地配出種種變化的綠色來。且自然界的綠色，有時其成

分不僅限於青黃兩種，又須加入赤色或黑色等原色，其加入的分量更難規定。故欲用顏料的物質來配成某種特殊的綠色，是極難能的事。因此，顏料不能僅用五原色 每色種都備有數種，以便隨時應用。例如綠，普通用的便有四五種。普通習畫者所用的水彩顏料，大概有十種左右。

水彩顏料應備那幾種？沒有一定的規則。但三原色是必備的。三原色以外，可隨畫者自己的趣向而添用輔助色。

三原色中的赤，其代表的顏料是 crimson lake 。但此色稍含黑味，當作自然原色，稍不完全。欲補救其缺點，可稍加vermillion（明亮的朱紅色）。

代表黃色的，爲gamboge。此顏料含有毒質，不可入口。比此稍明的有 lemon yellow，亦宜置備。

代表青色的，爲prussian blue。此顏料也含有黑味，欲補救這缺點，混入cobalt blue，可造成自然的青色。

白色用Chinese white。黑色普通皆不用。赤黃青三原色均勢地混合起來，即成黑色。

除上述數種顏料以外，普通寫生者添用的，有light red（赭），rose madder（赤），yellow ochre（暗黃），ultramarine（暗藍）等顏料。

以上所舉顏料，共十一種，或齊備或僅備三原色類，可由習畫者自定。

關於色的表現，可作各種研究如下：

試造標準原色　先以三稜鏡所分析的太陽分光色爲標準，選取最酷似的水彩顏料三種，使分別溶解於三個小碟子中。用筆蘸三色塗抹紙上，與分光色比較濃度，務使十分相似。此時所宜注意者，溶解的顏料若過於濃厚，其色便成爲暗色；過於淡薄，則成爲明色，故須濃淡恰好。恰好之度，只有用肉眼鑑定。肉眼鑑定色彩的能力，是學畫所必須練習的。濃淡恰好的色，稱爲「標準色」。初學圖畫的人，必須明白標準色的濃度，是爲色彩研究上最初的要事。學者照上法配定了標準色，便把牠們塗抹在紙上，使成三個圓塊，或三個方塊。倘塗方形或圓形不易勻淨正確，可在紙上任意塗抹一塊，待其乾後，用剪刀把牠們剪成方形或圓形，黏貼在別的白紙上。這是色彩練習的第一件工作。此後再作第二步的研究。

試造標準間色　這就是用以前所造的標準三原色拼成三間色。其法用每兩種均等

地配合起來，卽得三間色。但配合的時候，須注意分量的均等，須防他色的混入。例如用黃一份，配赤一份，兩方分量均等卽成爲橙色的間色，青一份，配黃一份，成爲綠色。青一份，配赤一份，成爲紫色。

這樣造出來的三色，卽橙，綠，紫，卽稱爲「標準三間色」，亦稱爲「二次色」。二次色就是二種原色混合而成的色的意思。照這意思推度起來，若再加一種而配合起來，卽稱爲三次色。但四次色，五次色……是沒有的。因爲如前所述，自然間所有的色彩，都不外乎三原色的配合。各部分量比例有千萬種，所配出的色彩也就有千差萬別了。

諸君既配出了三間色，請把牠們照上法剪出，粘貼在以前所配的三原色的下面。貼的順序可以隨意。這是色彩練習的第二步工作。

試造偏重間色　偏重間色，就是構成間色的二原色中有一色分量增多時所成的色彩。例如構成綠的是青和黃二原色。倘其中的青分量增多，則變成青勝的綠。反之，黃的分量增多，則變成黃勝的綠。這種偏重間色亦稱爲「帶間色」。黃勝的綠稱爲「帶黃綠」。青勝的綠稱爲「帶青綠」。這樣，每一種間色可分出兩種帶間色來。列表如下：

一、綠色 ｛帶青綠色 帶黃綠色　二、紫色 ｛帶赤紫色 帶青紫色　三、橙色 ｛帶赤橙色 帶黃橙色

以上的表中列舉了六種帶間色。但這是極粗率的概觀。倘把帶的程度（即偏重的分量）仔細分別起來，帶青綠可漸次加多青的分量，終於接近於青色；帶黃綠也可漸次增多黃的分量，終於接近於黃色。這樣一種綠色的變化就有無數的階段了。肉眼雖不能一一辨識這無數的綠色的成分，但其差別是看得出的。故同一綠色。有葉的綠色，苔的綠色，蟲的綠色，織物的綠色。用銳敏的視覺辨別自然界的種種綠色，其差別之多可以驚人。

讀了以上的說明之後，即請學者試造六種帶間色。所造出來的成績，仍舊剪貼在三原色三間色的下面。倘對色彩的配合研究感到興味，不妨作更進一步的練習：加用墨和白粉，把墨加入綠中，使成暗綠色；把白粉加入綠中，使成粉綠色。又如帶黃綠色，可把黃的分量分兩次或三次逐漸加重。這樣便可造出二三種的帶黃綠色來，餘例推。這可以磨練眼的識別力。

三種色彩練習已經完結了。最後對於標準色三字欲再加說明：所謂標準色，以不偏不倚爲生命。倘赤的標準原色中微微帶了一些黃味，靑味，或黑味，這赤色就失去標準色的資格。故以上的練習，必須嚴格地舉行。因爲標準色的認識，是一切色彩的辨別力的根基。明白而確實地認識了標準色，然後能辨別一切色彩的配合成分。看見了一種色彩立刻能辨別其配合的成分，於寫生上就有很大的便利了。

灰色的構成及效用　灰色是由三原色等量混和而成的，一試驗便可實證。但爲實用上便利起見，普通都不用三原色混和，而用墨。因爲普通配色的時候，要用筆蘸出等量的三原色來，是不容易的事。用墨可以省事，且可得同樣的效果。

灰色由三原色混和而成，故爲三次色。其性質中正，有穩靜安定之感。美術家利用牠這特性，把牠配在全用原色的單調的畫上，以增加其趣味；把牠配在強烈耀目的畫上，以緩和其刺激性。又如兩種色彩不能調和而互相排斥的地方，加入灰色，可使調和。關於調和，當在後面詳敍。現在諸君可試行這三次色的造法。將在三原色，三間色，六帶間色的十二色中，各混入一份灰色，使成爲「十二種帶灰色」。造成後再把牠們剪出來貼在以前所造的諸色的下面，作爲第四種色彩練習的成績。

色的明暗　無論何色，皆因了其所受的光的明度而分爲三種，一、明色，二、正色，三、暗色。但我們日常看到自然世界的色彩，往往不易辨別這是正色，明色，抑暗色。故初學寫生的人，假如描寫一方硯子，其結果往往是全體塗黑，分不出各面。這便是因爲只見硯子爲黑色，而不注意於其各面所受的光的明度的緣故。欲練習識別色的明度的能力，可取一紅蘋果來觀察。紅蘋果是全身通紅而外皮光潔緊張的。把牠放在窗下，其近窗的一面受光最多，便有白光反射。這些發白光的塊看去已不是紅色而變成白色了。這便是牠的明度，可知明色的極致等於白色。（但外皮不光潔不緊張的東西，反射力弱，不見白色的塊。不過其明部色彩淡薄。）再看蘋果上近室內的部分。因爲這部分與窗外的光相反背，帶着多量的黑味，其最暗處幾乎不是紅色而是黑色了。這部分便是赤的暗色。可知暗色的極致等於黑色。用更銳感的眼睛來觀察，由極明的白處移向極暗的黑處的過程中，有不明不暗而呈紅色的部分。這部分中的色彩，正是蘋果原來的標準赤色，即正色。故明暗二色的區分，以正色爲交界。正色的外方色彩漸趨淡薄，終而至於白塊。正色的內方色彩漸趨濃重，終於成爲黑色。這樣看來，凡物體固有的色受了光的照射，便依了受光的多少而分別出正，明，暗的三色來。故蘋果寫生的時候，倘

不明此理而用平塗一圈紅色，這就不能表現一隻立體的蘋果，而成爲扁平的一片了。讀者至此或將想起中國畫，而質問中國畫爲什麽色彩都是平塗。不錯，中國畫不注重立體的表現，這是中國畫的特色。像上節所述的透視法，在中國畫中也是全然不講究的。但本書前面已曾說過，圖畫是採用西洋畫方法的。因爲西洋畫方法一則易於入手，二則切於實生活故也。

用顏料表示這色的明度，有什麽方法呢？就以蘋果寫生爲例而說：先觀察其正色，發現其是赤與黃綠色合成的，便取顏料照配，塗在正色的部位上。造明色只須把正色的顏料加水使淡。反射的白塊，則須在紙上留出白地，不塗顏料 。這白塊稱爲「輝點」（High light）。輝點瑣碎或太多時，不易留出白紙，則待明色乾後用白粉點上亦可。暗色的描法，有的在正色中加入墨色，適應了其明暗之度而增加墨的分量。但普通不用墨，而用三原色混和的黑色。因爲三原色混和的黑色比墨色更有生氣而美麗。近代印象派畫風，描寫暗色時所用的三原色混和顏料，其混合成分不喜均等，而偏重藍青。因此印象派的繪畫，其陰處多青色。但大多數的印象派作品，不喜混和，就把三原色的條紋錯雜地描在陰暗之處，近看燦爛奪目，遠望則三種色條混成鮮明的灰色。這可說是一種

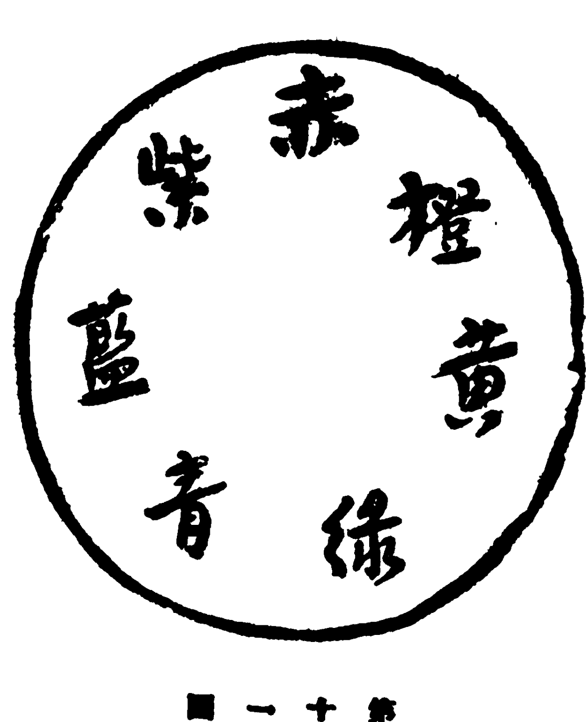
進步的色彩用法。但初學者不宜驟然模仿此辦法，最初宜取用三原色造成暗色的練習。造成之法，也有捷徑。例如用了赤色，只須再加綠色，因爲綠是含有其餘二原色（黃，青）的，用了黃，只須再加紫；用了青，只須再加橙。如此，即不須並用三種，只要用兩種色拚合就好了。

要之，正色就是標準色；明色是把標準色冲淡；暗色是在標準色中加墨或三原色之和。色彩分別了這三階段，寫生就有立體感了。

色的調和　相異的諸色集成一團時，其所及於人目的刺激，有一種美快之感。這便是色的配合而調和的效果。欲表現「調和的效果」，應如何配合色彩？關於這問題最要研究的是色的死活的問題。調和的成敗因了配色的如何而定。例如我們走進一間周圍全部塗黑色及灰色的房間中，只要我們具有普通的色彩感覺，必然感到陰鬱不快，好像入獄的心情。但我們看到穿黑洋裝和灰色大衣的人，決不感到其色調的陰鬱，反覺有一種光彩。這完全是因爲那穿衣的人的顏面，領頭，領帶等色配在一起，互相對照的原故。可知一種色彩，配在不應配的地方就生惡劣結果，配在適當的地方就有光彩。故色的調和，實在是我們的眼的生活上的一件大事。

色的配合調和的方法如何？若欲根本地說明，非從審美學上入手不可。但現在省却煩瑣的原理，就事實說明。

試集合種種傑作，而分析地觀察其中的多樣的色彩的配合，可知其中有一種能使諸色調和的色彩，名曰「協調色」。協調色就是灰色，白色，和黑色。這三種色能不借其他的色的補助而自成調和的現象。這些色混合在他色中，或排列在色與色之間，就忽然發生調和的效力。這三色又各有特色，各自發揮分業的能力。即灰色有使他色安定穩靜的能力。黑色能使力強的色彩有力，又能鎮抑色彩的浮薄。白色能調停色和色的衝突，又能使他色顯現。三者各有特性。畫家利用牠們的特性，而在畫中作成色彩的調和。畫中有劇烈的動的色彩，加用灰色可使隱藏穩定。例如並用赤色和綠色，或並用黃色和紫色，或並用青色和橙色，其效果都是很劇



第十一圖

烈而躍動的，或刺目的。因爲這是 Spectrum 七色輪上相對的二色。七色輪就是用前述的日光七色依原來順序圍繞一圓圈，如第十一圖。此圓圈上凡相鄰的二色，配合起來特別融和；凡相對的二色，配合起來特別强烈。讀者可用顏料實驗之。（實驗之法，先用鉛筆畫一圓圈，次從圓心發出直線，把圓周平分爲七格，使其形略似菊花。然後配日光七色，依次塡塗。注意，先塗原色，次塗間色。）七色輪上相對的二色並列起來，其效果是强烈的，久視能使眼感到疲勞。不但如此，像赤和綠，又是惡俗的，幼稚的。欲補救此缺點，可用灰色混入二色中，二色帶灰色後，立刻安定穩靜，而帶澀味了。

青與赤，赤與黃，黃與青，並列起來是很不調和的。此時若在二色間插入一塊白色，二色便調和起來。

許多帶灰色的力弱的色彩集合在一起，便充滿了陰鬱的，頹廢的氣象。若在其中加入一種黑色，其餘的色便會力强起來。

白，黑，灰，三者有調和他色的能力。有時只用一種，有時須用二種，有時須並用三者。學者旣置備水彩顏料，可作種種實驗，以練習眼的色彩感覺。

調和的種類　上述的黑，白，灰，原是調和的要素。現在再考察調和的種類，不外

五種：一、對比調和，二、餘色調和，三、同灰色調和，四、類似色調和。

　對比調和者，就是性質相反對的兩種色並列而發生調和。例如白與黑是相反對的。二者並列起來，能互相發揮其特質。白接着了黑，愈加白了；黑的襯了白，愈加黑了。俗語「一髮遮三醜」，就是說女子的髮能遮掩醜處而顯示美麗。這便是髮的黑與臉的白成對比調和的原故。白色的手帕雖然污舊了，襯在黑色的衣服上，或在黑色的洋裝衣袋裏露出一角來，看去仍舊很惹目，也是為了對比調和的原故。對比的色彩，可列舉如下：青對黃，青對赤，黃對赤，綠對赤，紫對黃，橙對青，橙對紫之類是也。其中（一）橙對青的對比，（二）紫對黃，（三）綠對赤三種，特稱為「餘色對比」，又稱為「補色對比」。補色就是補足三原色的意思。譬如（一）橙對青，橙是黃與赤合成的，三原色尚少青。故橙對青，補足三原色，即發生調和之感。總之，三原色具備，是熱鬧而又調和的。缺其一，即覺寂寞。補了這一種，忽然熱鬧又調和起來。上舉的三種補色，可解析之如下：（十號當作並列之意。）

補色 (1)橙＋青＝(黃＋赤)＋青 ⎫
　　 (2)紫＋黃＝(赤＋青)＋黃 ⎬ 三原色。
　　 (3)綠＋赤＝(青＋黃)＋赤 ⎭

今舉一種自然現象中的適例：試用一小塊的綠色的紙片，放在一張白紙上。對此綠紙注視約一分鐘之久，將其移去，再看白紙，即見綠紙的位置上隱約現出一塊赤色。這不可思議的現象，也是由於三原色具足的要求而來的。原來我們的眼睛，對於三原色的缺乏一種，時時感到不滿，自然地要求那種補色。綠是黃與青合成的，其中單少一種赤。故綠紙移去之後，所缺的赤能在幻象中顯現出來。更舉一例：中國的墨繪山水（不着色的），是東洋繪畫藝術上價值最高的作品。這些作品上沒有原色，只有墨色，但鑑賞時覺得神氣活躍，趣味豐富，並不感到着色的要求。倘在其中某部分上塗一塊青色，看時就覺色彩不滿足，而要求其他二色（黃，赤）的補足了。原來黑色是三原色等量混合而成的。故墨繪山水中，三原色均等具足，更無着色的要求了。添了一色，其分量偏重，便有不滿之感。可知灰色黑色是三原色的一變體，故墨畫有獨立的資格。

第三種，同次色調和者，就是說同一色彩濃淡各異的諸階段相調和。例如赤的正

色，暗色，明色，三者相調和，因爲都是赤的同灰色。同灰色調和是單調的（因爲缺着三原色中餘二色）。但因諸色互相親近，故有穩定安妥的感。墨繪山水所用濃淡各種墨色，便是黑的同灰色，所以更覺調和。

第四種，類似色調和者，如字面所示，是相類似的色彩相調和的意思。類似，在色彩上的解說，就是具有共通的成分。猶如母親與子女同一血統。舉實例說，赤的類似色有赤橙，橙，黃橙，赤紫，紫，青紫。黃的類似色有黃橙，橙，赤橙，黃綠，綠，青綠。青的類似色有青綠，綠，黃綠，青紫，紫，赤紫。這即在第一種中共通含有赤的分子，第二種中共通含有黃的分子，第三種中共通含有青的分子，故稱爲類似色。類似色是比同灰色更複雜一層的調和色，其色彩的效果亦較爲顯著，爲繪畫中所最常用的色調。例如風景中有穿紅衣的人，風景的某部分中往往用含有紅的分子的色彩，以與人物取調和。又凡畫中主要物體的色彩，往往爲背景中各部所含有，都是取類似色調和的方法。

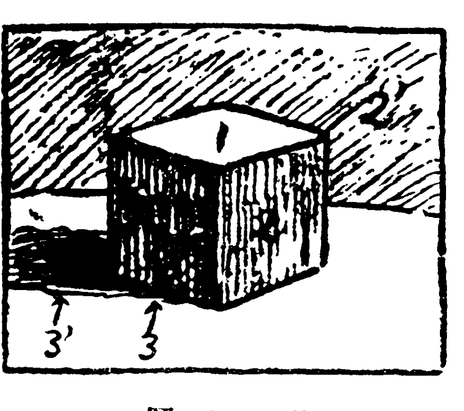
以上已把色的調和大略說過了。調和的美的成立，由於「色的配合」。色彩是因了配合如何而成美或醜的。例如僅用三原色並列，也不能使人感到特別的美觀。倘在其間加入白色，灰色，或黑色，諸色頓呈美的調和。故配色是調和上重要的一種研究。

色的配合　如何配合色彩，可使呈調和的美？這問題須跟了眼的發達而漸漸解決，僅靠講義閱讀補益是很少的。講義所能說的，就是幾種共通的法則。若能舉一反三，讀了也可自悟。其法則如下：

第一，僅用三原色並列，不能十分發揮調和之美，其間若添配白色，灰色，或黑色，效果便顯。

第二，同灰色配合時，其間加配白色，可得美滿的調和。

第三，明色與暗色配合時，最好在兩者交界之處加配正色。如此則明色與暗色的效力顯著。學者試在紙上並列明紅與暗紅，再在另外一張紙上並列明紅，正紅，與暗紅。比較觀察起來，即見後者明暗之度比前者更加顯著。例如一立方體形如第十二圖。此立方體實際是六面體，但所見的只是三面。此三面因受光的方向不同，勢必成爲明暗正三色，即圖中標1的地方是明色，2是正色，3是暗色。如此布置，立體感甚強，即因1與3之間插入2的正色的原故。又其背景，



第十二圖

地，背，與影，也是分明暗正三程度的，即1.爲明色，2.爲正色，3.爲暗色。此畫中有兩個明暗系統。故色的立體感更强。這圖是單色的，讀者可用水彩顏料照此試描一幅，以練習色的調和的配合法。

第四，色的强弱，與配合的調和大有關係。凡淡薄之色 ，其光的刺激較弱，故曰弱色。濃厚之色，其光的刺激强，故曰强色。凡弱色與弱色相配合，其結果柔和 。反之，强色與强色配合，其結果剛强。一味柔和或一味剛强，雖然調和，究竟單調。故配色時最好避去這兩種方式。因爲同濃度的兩色（即同强弱的兩色）相配合，即使其色是調和的，也往往因了過於平淡而失敗。故强弱相同的色的配合是忌避的。例如赤與青二色相配合，倘二色的濃度相同，便會互相損害其色的價值，缺乏調和的美感。

第五，所描的物體的形象與背景，其配色須有互相調濟的關係。倘形象用弱色，則背景宜用暗色（强色），將形象顯襯出來。反之，形象倘用强色，則背景宜配弱色以調濟之。背景的作用，是顯襯物象，增加景趣，且助成調和。故形象與背景，不宜配同等强弱的色彩，否則二者互相頡頏，不分賓主了。

第六，寒色與暖色的配合，也是調和的一種研究。從色的感覺上仔細辨味，凡暖色

富於陽氣與活動性；寒色則陰慘安定，而有永久的深味。試向清秋的青天中眺望，便會生起無限的幽玄之感。寒色的代表是青色，暖色的代表是赤色。位於這兩色的中間的，是黃色。但黃色可包括在暖色中。暗色的最濃厚者黑色，似屬於寒色。明色的最高度者白色，似屬於暖色。例如黑色配上青色，黑色便有寒色的價值；白色配上赤色，白色便有暖色的價值。概言之，凡含有青色的色 必有寒色味；含有赤色的色，必有暖色味。照這樣看，寒色包含青，紫，青綠、綠 黃綠；暖色包含赤，赤橙，橙，黃橙，黃。此寒暖二色巧妙地均勢地配合在畫中，其畫的色彩就覺穩定豐足。有所偏重，其畫的色彩就覺得孤獨不全。用深淡不等的各種青色來描成的畫（例如用藍鉛筆描的寫生畫），雖然構圖妥當，用筆自然，遠近法正確，立體感豐富，但看去總覺有孤獨寂靜之感。遠不如含有三原色的畫的豐滿充實。用紅鉛筆描的也如此。最近常見雜誌上的銅板插圖，不用黑色印刷而用藍色或紅色，綠色印刷。這在雜誌的裝璜上固然增加華麗與新穎，但在插圖本身，不如用黑色印刷爲妥。因爲偏寒偏暖，皆有孤寂之感。黑色雖可屬於寒色，但如前所述，黑是赤黃青三原色等量混合而成的，爲三原色的總體，故自有具足圓滿之感。

以上已把色的調和與配合的要點說過了。色彩與人的思想感情有密切的關係，這是

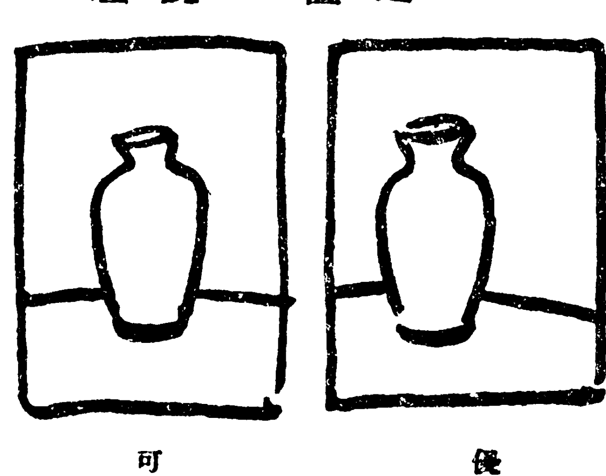
興味更深的一事。例如欲表示我心中燃燒似的情趣，可用黑色爲背景，中央的物象用赤，黃，白的系統的色彩。反之，欲表象我心中所潛蓄的宗教的感情，宜用透明而深的靑色爲背景，中央的物象用白色，黃的類似色或暗色。可知色彩是可以表象心中的感情的。反轉來，我們可以利用色彩來支配感情：例如作廣告畫，所欲廣告於大衆的主要物，用對比色，背色用灰帶色的弱色，則目的可以充分達到。又如室內的壁紙或油漆，是我們日常所看到的，對比色或强色，常看易使目力疲勞，絕對不宜用。壁宜取弱的灰帶色的類似色，使目受平均的刺激，不起疲勞之感，便可安住室中。凡强色宜暫看，不宜久看。久看必因疲而生厭。

這樣看來，色彩與人心的調子有密切的關係，又有影響人心的效力。色卽是心，心卽是色。故色彩的施用，於藝術的成效當然有很大的關係了。

第六章　構圖法

構圖，英名Composition，言畫中物象的布置，猶之作文的章法。在中國畫稱爲「置陳」。中國畫理中關於置陳持論甚高，初學不易了解。西洋構圖法則從淺近處說，易於了解。這是畫面上物象布置的問題，必須舉實例來說明。現在列述八條規則如下。每條附以一二例圖。學者理解了下面的八條，更深的構圖法便自能體會了。

一、凡一物象在畫中的位置，不可太偏，但亦不宜太正。位在畫面約三分之一處，最爲美觀。例如第十三圖，位在左下角，畫面輕重不均，故曰劣。位在正中，雖甚安定，但太呆板，故免强曰可。位在橫綫約三分之一處，既無輕重不均之弊，又無呆板之嫌，故曰優。



劣　　可　　優

第十三圖

二、凡二個以上之物象布置在畫中，不可東西零亂，亦不可規則排列。必須有規則而又有變化，方為美觀。例如第十四圖，底下一圖三個蘋果亂擺，變化得沒有規則，全圖沒有一個中心點，故曰劣。中央一圖三個蘋果並排在中央，固然規則整齊了，但是太呆板，故曰可。上面一圖，兩個蘋果重疊起來，放在畫面約三分之一處，另一蘋果離開一點，把蒂頭傾向那兩個。就好比兩個客人同一個主人對坐談笑，既巧妙變化，又集中一氣。畫面就生動。故曰優。這種美的形式，在美學上稱為「多樣統一」，英名Unity in Variety，即變化而有規則，規則而有變化之意。構圖法上，應用這法則之處甚多。

優

可

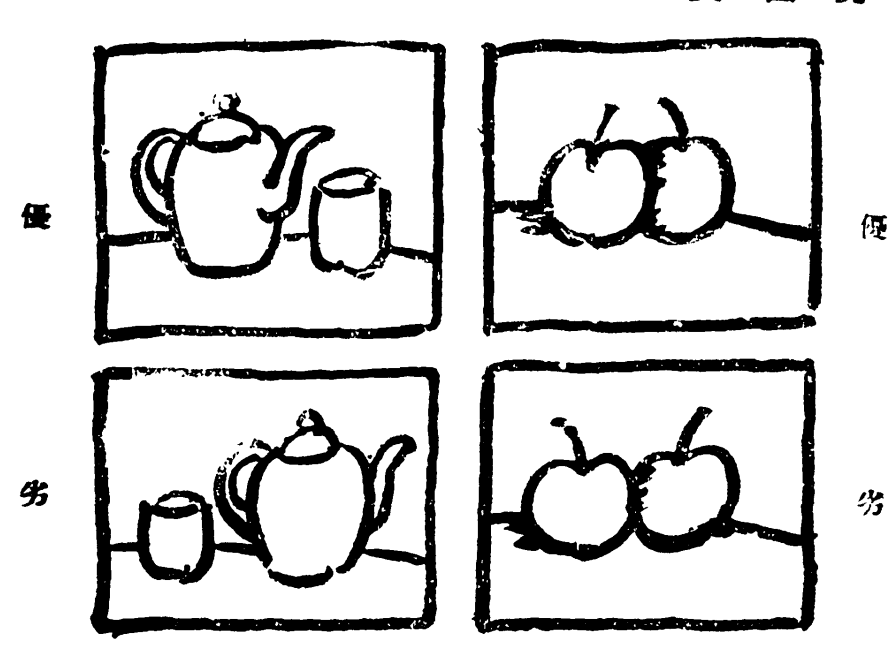
劣

第十四圖

三、凡二個（或以上）物象布置在畫面中，必須互相照應，不可左右反背。例如第十五圖，兩個蘋果的蒂頭相向，好似二人對晤，形勢集中。故優。若一個向左，一個

向右，便似夫妻反目，使人看了起不快之感。故劣。又如茶壺與茶杯，上圖好比小孩依母親膝下 使人看了心安，故優 。下圖茶杯放在茶壺後面，好比母親放棄小孩，使人看了不安心，故劣。

四、數個物象布置在畫中，高低進出，宜參差變化，切忌作階梯形。例如第十六圖，右面的一圖，母親，女兒，兒子三人，由高而漸低，作階梯形，布置甚爲笨拙。故曰劣。左面的一圖，把女兒調到左邊，三人的高低就參差而有變化，畫面頓呈美觀。故曰優。學者於此還可設想：若教母親立在中央，兒女左右各一，結果如何？答曰，比階梯形稍佳，但也不好。因爲三人的位置成「小」字形，也是笨拙的。



第十五圖

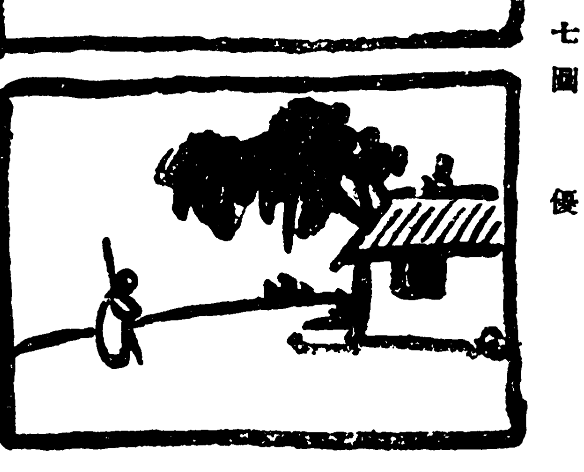


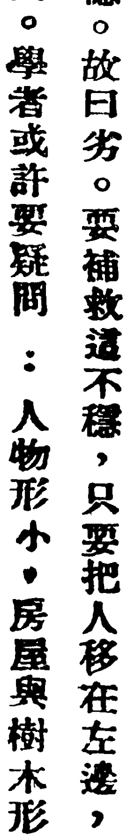


劣　第十六圖　優

五、許多物象置在畫中，須注意畫面的均衡，勿使有輕重而傾側。例如第十七圖，房子，樹木，人物，擠在右端，左端便覺太輕，面畫面不

劣　第十七圖　優





穩。故曰劣。要補救這不穩，只要把人移在左邊，如下面一圖，全體就保住均衡。故曰優。學者或許要疑問：人物形小，房屋與樹木形

大，如何能保住均衡？

答曰：在繪畫中，物的重量，另有一種標準，不是同眞的分量一樣，也不是大的重而小的輕。繪畫中物的重量，因物的性質而區別。性質生動的分量重，性質沉靜的分量輕。大約可分等級如下：(1)人物最生動，故最重。(2)禽獸次之。(3)人造物複雜而活動者，如車船等，又次之。(4)人造物單純而靜止者，如房屋，橋樑等，又次之。(5)自然物中有生機者，如樹木等植物，又次之。(6)自然物中無生機者，如山，野，雲，水等，爲最輕。故上圖中左端雖有大山，不能抵當右端的房屋等物。但把小小的一個人移過來，雖沒有山，也能抵當房屋與樹木。

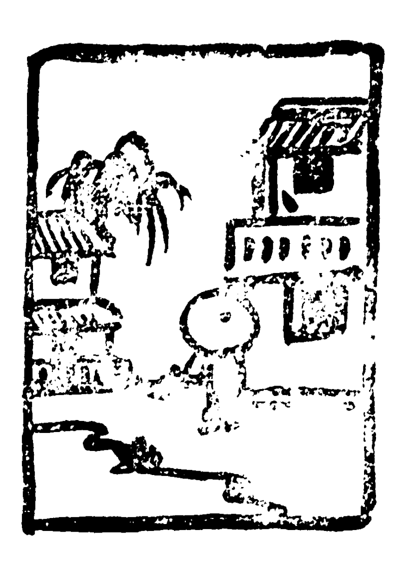
六、畫面中同方向的形體不可太多，宜與異方向的形體互相對照。例如第十八圖，

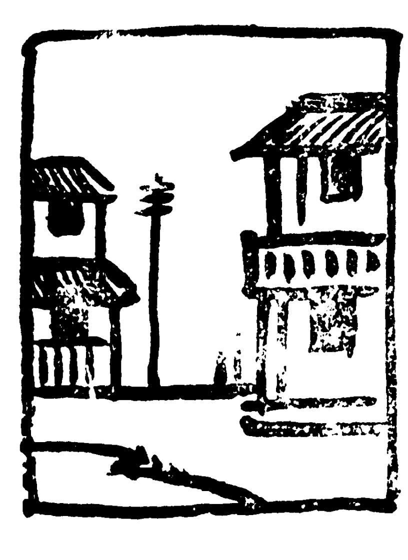




優　第十八圖　劣

左面一幅，竹林是直的，人物是直的，人物手中的棒又是直的，畫中直的形體太多，頗嫌單調。故曰劣。若改爲人手中持琴，竹林下設石凳一具，如右面一幅，則竹林與人體





優　第十九圖　劣

的直線，便同琴與石凳的橫線相對照，而各顯示其效果。故曰優。洋房林立的都市風景，不易構圖，便是爲了直線太多之故。此時要巧妙利用橫線，方可得對照的美。

七、畫面中直線與曲線對照，亦有美的效果。例如第十九圖，左面一幅，房屋與電線木都是直線，有堅苦單調之感。故曰劣。若在其中添一張傘的人和一株樹木，如右面一幅，便因傘與樹的曲線的對照而消去其堅苦單調之感，成爲美滿的構圖。都市中道旁種樹，可以增加市街風景之美，便是拿曲線來對照直線所生的效果。山林中有一亭子或寶塔，風景忽然美麗，便是拿直線來對照曲線所生的

效果。

八、畫面勿用物象塡滿，宜有空地，則爽朗空靈。例如第二十圖，右面一幅物象裝滿，阻塞不靈，出力不討好。反之，如左面一幅，寥寥數筆，反而美觀得多。這時候畫面的空白地方，都有效用，不是無用的空地。這時候畫面每一處地方都含有機性，不可任意增減。構圖的妙處，於此可見。古人論詩文，有這樣的話：「凡詩文妙處，全在於空。譬如一室之內，人之所遊息焉者，皆空處也。若室而塞之，雖金玉滿堂，而無安放此身處，又安見富貴之樂耶。鐘不空則啞矣。耳不空則聾矣。」（見隨園詩話。）不但詩文如此，繪畫也以空爲妙。這話可爲構圖的格言之一。





劣 第二十圖 優

第七章 圖案畫

圖案，就是在圖面上考案形象的構成。例如裝飾物上的模樣，器具上的花紋，都是圖案。推廣開去，建築，橋樑，機械船艦的計劃，以及庭園，公園，都市等的布置，凡在圖面上考案形象的構成的，都可稱之爲圖案。

惟關於建築，庭園，都市等大規模的圖案，特稱之爲「設計圖案」。普通單稱爲「圖案」的，是「裝飾圖案」的意義。練習圖案，須從裝飾圖案開始。本章所說的就是關於這個的畫法。

一、單位模樣畫法

裝飾圖案有三種。第一，是把爲單位的形象加以裝飾化的畫法。第二，是在一定的輪廓內裝入美的形象的畫法。第三，是把某形象向二方或四方連續反覆而表現圖案美的畫法。

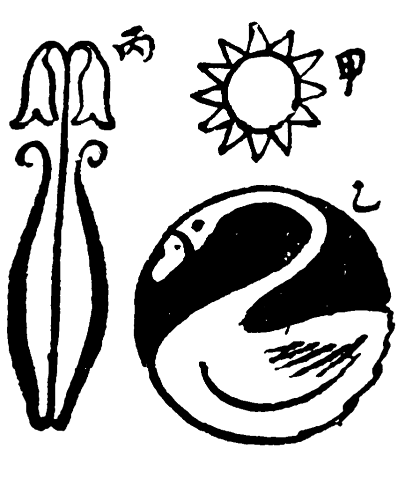
單位的形象，可分爲兩大類：（甲）屬於直線形的幾何的形象，如矩形，三角形，菱形，梯形，多角形及直線的組合。（乙）屬於曲線形的幾何的形象，如圓形，橢圓形，卵形及曲線的組合。

這兩種形體，或裁斷，或結合，或加以變化，便可造出千差萬別的圖案形象來。

幾何形象的美化，其理如下：吾人的眼睛是不可思議的一件東西。我們看物象，並不像幾何學地正確。例如正方形，倘正確地描一個四邊相等的形象，看起來便覺得是直裏稍長橫裏稍狹，略似長方形。倘不照幾何學的正確，把橫的方面稍放長，使實際上成爲扁方形，看起來反而覺得是一個正確的四方形。這是眼的一種「錯覺」。照幾何學理，錯覺是錯誤的；但在美術上宜利用這錯覺，使形象美化。例如一塊正方形，故意把牠的橫邊放長些，雖然不合幾何學上的正方形，但看起來正方而美觀。關於這幾何的單形的美化，最可研究的是「矩形」。據圖案家的研究，圖案上所用的矩形，不取近於正方者，而喜用近於長方者。即使有時因不得已必須用正方形，亦宜利用眼睛的錯覺，照前述的方法把橫方稍稍延長。這特稱爲「視覺的正方形」，以別於「幾何的正方形」。視覺的正方形，在幾何學上看來是長方形。其左右兩線之長，大約比上下兩線之長增加

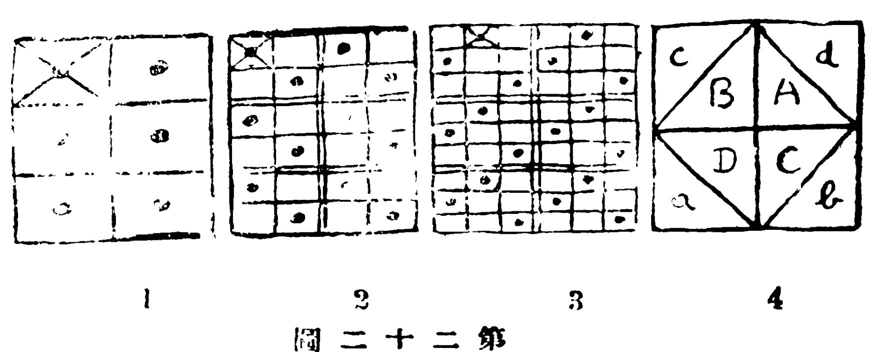
百分之三。即根據眼的錯覺、凡正方形的橫方延長百分之三，看起來愈覺正方。長方形，普通是兩個幾何學的正方形連合而成的；但美術上所用的是最美觀的所謂「黃金型」。黃金型的長短兩邊的比例，是1：1.62。例如一邊二寸，則他邊大約三寸二分四厘。若一邊五寸，則他邊大約八寸。這比例在橢圓形上也可應用。凡長方形或橢圓形，倘其兩邊的長短合於這比例，其形象最爲美觀。

圓形，本身已是一個圓滿完全的美的形象，不須因了視覺的要求而另施變化。梯形，菱形，亦宜先將其嵌入黃金長方形中，而取最美觀的形象。多角形只要依照幾何圖法描寫。卵形亦可用幾何畫法描寫。或者根據自己的美感任意增減其長短亦可。



第二十一圖

用自然物象當作裝飾的紋樣，是裝飾圖案上常用的方法。例如帶子上用花當作紋樣，建築的門窗上用鳥獸風景當作紋樣。在圖案畫法上，這叫做「自然物的模樣化」。自然物的模樣化，可把自然物隨意改變形狀，不宜正確依照實物形態似寫生畫然。但變化也



第二十二圖

有限制，不可失去該自然物的形態的特點而使看者不能認識。在這限度以內，儘可自由變化，越是變化而遠離寫實（寫生），其圖案越富於創造力，越是好看。因此裝飾的效果越大，例如第廿一圖所示，甲是太陽的模樣化。即我國國旗黨旗上所用的紋樣。乙是鵝鳥的模樣化，用作圓形中的裝飾的。丙是花的模樣化，用作長方形中的裝飾的。這種畫法，對於自然物不須像寫生畫地寫實，而捉住自然物形態的特點，加以變化，使之簡單顯明，這叫做「單純化」。單純化需要意匠，故圖案不是模仿，而是一種創造。

把某形象向四方連續反覆而表現的，是圖案上最常用的方法，叫做「四方連續模樣」。其畫法先定格式，然後取定單位模樣，依照格式填入描寫。今舉格式四例如第二十二圖：

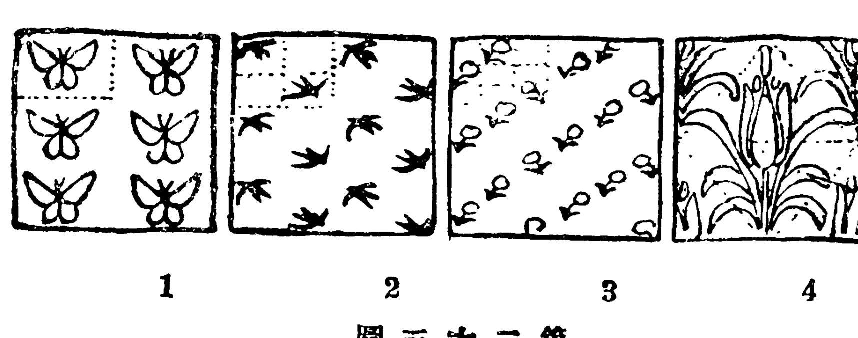
第廿二圖中的1、是四方連續模樣中最簡單的格式。圖中的黑點，表示模樣的所在。現在這裏只畫六個格子，倘格子增多，則此單位即向上下左右四方反覆出現，即爲最簡單的四方連續模樣。

2比1稍複雜，一單位分作四小格，而在其中配置兩個模樣。這兩個模樣不必完全相同，不妨將其方向變化，或一個向左，一個向右；或一倒一順，變化就會巧妙複雜。這樣的區域向上下左右四方反覆出現，即成爲更複雜的四方連續圖案模樣。

3比2更複雜，一單位劃分爲九小格，而在其中配置三個物象。這三個物象的位置，連結起來成爲一個三角形。但不限定三角形，別種位置均可自由配用，而得各異的效果。又這三個物象亦不限定同一形狀，儘可自由變化，即用三個各異的物象，亦無不可。包含這三個物象的一區域，即爲一單位。這單位連續反覆出現時，即成爲複雜的四方連續模樣。

再求複雜，可把一區域中的小格增多，物象也增多。例如把區域分爲十六小格，或二十五小格，每單位中配置四個或五個物象。則單位愈形複雜，圖案愈形華麗。學者如對於此種畫法發生興味，不妨自作種種練習。

4比上述三種性質稍異。單位的物象，其區劃亦須變化。先在四方形中畫一十字，分作四小格，再在每小格中畫對角線，使四根對角線連成一塊斜置的方形，而使全體成爲八個三角形。這八個三角形分爲兩組，第一組是A,B,C,D,第二組是a,b,c,d。使A中的



第二十三圖

模樣與a同，B中的模樣與b同，C與c同，D與d同。這樣，物象便交互錯綜，巧妙地布置着了。

以上四種格式，舉實例如第廿三圖。讀者可將第廿二圖與第廿三圖對看。驟見第廿三圖，一時看不出其描法。但對照第廿二圖一看，卽可了然。並且可以由此方法自己發明更巧妙的圖案。這裏所說的不過數例，對此有興味的讀者可以舉一反三。

二、廣告圖案畫法

裝飾圖案中，一部分是工藝圖案，一部分廣告圖案。廣告圖案不限定商店用。團體，集會，以及其他種種事業，都需用廣告圖案。故此種畫法，在現今世間當作一種必要的研究。因爲圖案的巧拙，與事業的進行上有很大的關係。美國人與德國人，對於廣告圖案的研究最用苦心，其進步亦最顯著。聽說在美國，德國，廣告圖案的技術與商品的銷行成正比例。這可證明圖案的效果。今日

的世間，甚麼事都要宣傳，因此廣告圖案的用途愈大，幾成爲社會人的一種常識了。故中學生的圖畫科，也應該在應用圖案中取入廣告圖案，使學生對此道獲得相當的常識。現在把製作廣告圖案所須知的幾個要點說在下面。

製作廣告圖案先須注意下列數點：

1考慮看這廣告的人　例如這廣告是預備給男人看的，抑女人看的；給上流階級看的，抑中流階級看的；給家庭主婦看的　或給學生看的，或給勞動者看的……等。確定對手的人的地位，揣度他們的心理與趣向，爲作廣告圖案的方針。

2顧到廣告的手段　廣告有種種表出法，或是登在報紙上的，或是貼在牆壁上的，或是印成傳單而分送的。倘是登在報紙上的，畫法便須受種種限制：地位大小有一定，印刷所用的色彩只有黑的一色（或至多兩色，但極少有）。此種廣告，畫時宜用工夫在黑白兩色（白紙上印黑色，故有兩色）的巧妙配置上。又宜用工夫在輪廓的意匠，線條的畫法上。倘是貼在牆壁上的，地位可以從容，色彩或可自由，但須注意線的描寫及色彩的效果，務使行人仰起頭來一看，便看出這廣告的主要用意，不必靠近牆壁上去細讀了方才知道是什麼一回事。我國舊式壁上廣告，大都不注意這一點，普通在紙的四周畫

了許多不相干的花邊，或者在上頭畫兩面交叉的國旗，一個商標，而在紙的中央像作文一般地寫一篇廣告語。行人一看只見一張花邊的字紙貼在牆上，不辨其有何用意。必須走近去，站定了，仔細閱讀，然後知道牠的意思。這樣，廣告的效果很狹小了。巧妙的壁上廣告圖案，須使人一望即知內容大概。這是最重要的一點。印在小形紙上分送的傳單廣告，這一點也須首先顧到。因爲分送的傳單果然可使人取在手中仔細閱讀，但近代人都忙碌，沒有充分的餘多的時間和頭腦來仔細玩讀傳單。故傳單的圖案必須觸目，使人一望而知內容。而構圖的新穎美觀，又是使畫觸目的根本條件。關于廣告圖案的構圖，在後面再說。

3 商品廣告　倘作商品廣告，貨物的品質，體裁，特色，價格諸點，最宜使之顯明表出。商品的圖，或用詳密逼眞的寫實畫法，或用特點誇張表現畫法，均可。總之，務使人一看即能認識該商品的狀態，不致誤認他貨。

4 告白　例如展覽會，音樂會，運動會，講演會，請簡，警告單等告白，性質與商品廣告不同，畫法也自有別。第一須適合該事業的體裁性質；第二，圖案的意義須與該事業內容有所關連。

要之，廣告畫作法，第一須簡潔得要。例如商品廣告，務須表出該商品的使人滿足的狀態，而暗中挑撥看者的購買慾。第二，要巧用色彩，對於主眼的物，務須用對比色，使主眼物顯出。第三，線的構造務須使人遠望即可看出，線與色彩的强度務須與目的物的性質相調和。例如化粧品的廣告畫，倘用樸素的描法，便與目的物的性質不調和。須用流暢，婉麗，清新的調子，方與化粧品相合。反之，例如農具，工具等的廣告畫，則宜用剛健，强烈的畫法，方始調和。

以上是廣告圖案製作時的先決問題，以下再說色彩及構圖的話。

色彩務須用易於牽惹人目的色彩。因爲一般人所喜歡的色彩正是惹目的色彩。一般人所喜歡的是那幾種色彩？統計起來，大約是赤，藍，綠，以及紫色，樺色。黃色獨立應用時，頗不惹目，但當作對比色彩，用以襯託他色（例如紫色），亦有用處。又黃色近於金色，有非常高貴的性質，爲宗教畫所盛用；但在廣告畫上，效果並不廣，除了地塗及背景用等間接效用之外，沒有直接的效果。

再就男女性別而調查其對於色彩的愛好的傾向，大概男子歡喜看青色，女子歡喜看赤色。故對女子的廣告宜以赤爲主，以青爲從；而以紫，綠等爲地色。對男子的廣告，

宜以青爲主，以赤爲從；而以綠，褐，黑等色爲附屬色。前文早已說過，人目中本能地有着三原色具足的慾求。故黃色，中和色的灰色，黑色，白色，這四種色彩中任何一種加入上述的兩種畫（以赤爲主的與以青爲主的）中，都可得圓滿的效果。

作廣告畫之先，須大體計劃畫中的布置。例如畫的輪廓，橫直的長短比例如何，以何處爲畫的中心而描寫主眼物。專門研究廣告作法的，叫做廣告學。據廣告學所說，畫的比例以下諸式爲最適當：

1 畫的縱與橫的比例，若橫爲1，縱宜取1.62。例如橫五寸，縱宜取八寸。這是最美觀的型，叫做「黃金型」，前面曾經提及。

2 畫的主眼物宜置在「黃金配分線」的附近。所謂黃金配分線，就是畫中假設的線，其線與長短兩邊的距離，亦照黃金比例。例如離短邊五寸，離長邊八寸。在這距離的附近放置主眼物，最爲適宜。

3 主眼物置在畫面的「視覺中央」亦可。所謂視覺中央，就是用眼睛觀看所見的正中央。如前所述，眼有錯覺，與實際尺寸不合。故視覺中央與實際中央位置不同，例如一塊長方形的畫面，先用尺實際測量其中央而畫一橫線，把畫面分爲相等的上下兩部。

然後再將其中一部分爲十格，而以一格之長加在橫線之上，再作一橫線。這橫線卽爲視覺中央。換言之，視覺中央必在實際中央的上部，二者的高低相差　爲自底邊至實際的中央的距離的十分之一。參看第廿四圖卽知。實際的中央又可稱爲數學的中央，視覺的中央又可稱爲圖畫的中央。

4 求物象的位置的安定　，宜使物象上部稍小，下部稍大，例如畫一條實際上同樣闊狹的長方形，不妨把下端稍稍放大，使比上端加闊十分之一。這理由與上條相同。因爲在視覺上，看上方的東西往往覺得大，看下方的東西往往覺得小。倘畫實際同樣闊狹的一條長方形，看起來似覺下端縮小，因而位置不安定，好像尖脚易倒的樣子。若把下端稍稍放大，看去便覺穩定。

第二十四圖

廣告畫是圖案之一種，除了其用途之外，畫法原理均與圖案相同，並非另有一種特殊畫法。圖案最重構圖，因爲牠全是平面上的表現，故以平面的支配（構圖）爲最主要

的事。現在把這事略加說明於下。

構圖的意義，簡言之，就是在規定的平面中建設新的物象的世界而作的一種構成。規定的平面或是方形，或是圓形，或是長方形。人類的造形能力即以此為根據地而活動，而在其中布置各物，建設一物象的世界。倘不論布置，僅照眼睛所見的狀態描寫在畫面中，這叫做「模寫」，便是一種無意味的工作，而失却構圖的意義了。這種工作 遠不如照相機的周密，無須勞人類去學習。人類所作的畫，必須有匠心的活動，有建設的意義。建設的意義即在於構圖。在這一點上模樣圖案與普通繪畫相同，二者都需要匠心與建設。所異者，普通繪畫表現立體的美，而圖案表現平面的美而已。圖案不需要立體味，只需要平面上的布置，故不用遠近法。若施陰影而給與立體味，其畫便不像模樣，即不成為圖案了。又如山水畫，若取去其遠近的表現與陰影的濃淡，其畫便帶平面性而模樣化了。繪畫與圖案的異同，即在於此。又，繪畫的構圖，不受用途拘束，可在自由的天地中構成獨立的世界。而模樣圖案則從屬於本體，為求本體的顯著而考案。本體就是實用物，例如衣服，花瓶，匣子，器皿等，都是本體 。欲使這些東西形狀顯著而美觀，故在其上加以模樣圖案。故模樣當然跟了本體的性狀而變化。衣服上的模樣不能移

用在花瓶上，紙壁上的模樣不能移用在杯子上。故圖案的構圖必受本體的拘束。這是圖案的構圖與繪畫的構圖的主要的異點。

構圖的形式的要素的線，色彩，與明暗（即濃淡）。這三者在一定的系統之下組合起來，構成一種美的狀態，便是構圖的工作。以下就這三者分別加以說明。

線，就形式上看，不外乎直線與曲線二種。但這二種的線因了其彎度，曲折，及長短的如何而造出種種美的姿態來。試辨識各種線的意味：例如直線，有透徹的神氣。好像是人類的意志的象徵。在幾何學上，直線的定義是二點間最短距離所結合的線。這正是人類的意志的象徵。我們凝視某一目標時，心中即希望向着該目標取直捷的途逕而達到。心與目標相連結的線，正是直線。故我們看到直線，即有直截明瞭痛快透徹之感。試入森林，眺望那垂直地矗立的大杉樹，或入殿宇，瞻觀那高大的柱子，便可切實地感到這些形象是剛健的意志的象徵。同時又因其表示重心的穩定，而感到永遠的安靜，心中自起依歸之念。在這安靜上更添加和平之感的，是水平直線。水平直線平穩地躺着，正是完全的和平與永遠的安定的象徵。故水平與垂直線所構成的形象，富於安定平靜之感。反之，若用了斜線，其中便發生覺醒的活動，好像暗淡瞑晦的大空中打破平安而來

的電光。倘斜線不只一根，而上下左右幾度反覆，則活動之感更多。故水的波浪，是用連續的斜線構成的。

其次，曲線的感覺如何？這與直線正反對，柔和，融通，豐滿，優美，爲其特性。試看佛像的畫，顏貌的輪廓的曲線，眉的半月形曲線，兩眉的環形曲線，各種微妙而圓滿的曲線，構成着最高美術的佛像。其端嚴的姿勢，正保住垂線的重心，令人起優美崇高而永遠安定之感。歐美人熱烈地讚賞東洋的佛像畫，便是爲此，佛像畫之所以稱爲最高美術，也是爲此。但曲線不僅爲圓滿的象徵。曲線中的波狀線，猶如直線中的斜線，其屈折的反復富有活動之感。試看海的繪畫，其波狀線何等活潑地活動着！故線各有其微妙的意味。能銳敏地感受這等意味的，便是藝術的天才。藝術家感受線的意味，又把牠們巧妙地配合起來，成爲美術的構成。普通的人，也都具有這種感覺，不過不及藝術天才的銳敏，不能自己發見有創造。但一經指點，便會覺醒。故無論何人，只要累積修養與陶冶，都能感受線的意味，而創造線的構成。例如全無繪畫鑑賞力的人，只要同他到繪畫展覽會中，把良作的構成一一地爲他說明，累積幾度經驗之後，自然也會得到相當的理解力。換言之，其人對於線的感覺經過幾度磨練之後，自然會銳敏起來。

色彩及明暗（濃淡），在畫題的意味的表現上有重大的功用。試就同一風景，作不施色彩與明暗的線描三幅。然後就各幅分別施以不同的色彩與明暗。結果，同一風景同一構圖，能因色彩與明暗的差異而發生完全不同的趣味。倘構圖一異，其畫的情趣的變化當更複雜了。色彩與明暗的深淺，有一個階調。階調，就是色的調子的階段，就是色彩的漸減的發展的律動。漸減的，例如有一種黑色，其深度假定爲十；但這黑色在畫面中不是始終同樣深淺的，有的地方漸漸淡起來，成爲九，八，七，六，五等比例。這些深度不同的黑色，在畫中成一系統，繪畫的色彩方有統一之感。詳言之，即最深的黑色集注在畫中某一點，別的漸減的黑色以牠爲中心而配置。明暗，便是說色彩的濃淡之度。把一切色彩都當作黑色看待而比較其濃淡之度，濃的較暗，淡的較明。初學的人，對於這看法往往不慣。練習之法，可將兩眼微微合攏，不辨其色彩而朦朧地觀望畫面各部的明暗。換言之，這猶如把有色的繪畫攝影而印成單色的銅版圖。原畫上本有紅的黃的藍的各種色彩，在銅版圖上只有一種黃色，不過變化其濃度。這裏就可以分明地看出色彩的濃淡——即明暗了。淡的紅色並不很明，深的藍色並不很暗，有時深的藍色反比淡的紅色爲明亮。故學者必須實地練習，不可臆測。

第八章 漫畫

「漫畫」這兩个字，最初是日本用出來的。後來船來中國，到今日已經盛行，成爲繪畫的一種。現在把牠的性狀，發展，種類，描法略說如下：

一、漫畫的性狀　漫畫相當於西洋的 Caricature與Cartoon。前者是關於顏貌的漫畫，或譯爲「似顏畫」。後者是諷刺世事的漫畫，或譯爲「諷刺畫」。其定義究竟如何？很難下得妥當。暫定如下：「漫畫是注重意義而用簡筆的一種繪畫」。繪畫有注重畫面形式的，與注重內容意義的。又有用工筆表現的與用簡筆表現的。交互錯綜，得四種畫，即(1)重形式而用工筆者爲圖案，(2)重形式而用簡筆者爲速寫(Sketch)，(3)重意義而用工筆者爲插畫，(4)重意義而用簡筆者爲漫畫。

用略筆，故畫中表現的只是物象的特點，其他詳細點一概删去。取物象的特點，往往把這特點誇張。例如描寫尖鼻頭的人，就把鼻頭描得過分尖一點，形成發笑的狀態。描寫胖子，就把肚皮描得過分胖一點，形成奇怪的狀態。故略筆畫必誇張特點。

重意義，故畫的內容必然含有象徵的，諷刺的，或記述的意味。例如畫一隻大獅子張牙舞爪的姿勢，用以象徵國家的復興。畫雀巢鳩居，用以象徵侵略國的無道。更進一步，可在畫上加文字的說明，委曲地諷刺，或記述人生社會的事。

故漫畫的定義，可以加詳地說：「漫畫是注重意義而有象徵，諷刺，記述之用的，用略筆而誇張地描寫的一種繪畫」。故漫畫是含有多量的文學性質的一種繪畫。漫畫是介於繪畫與文學之間的一種藝術。

二、漫畫的發展　漫畫在中國，是民國十三四年間開始流行的。那時上海有文學週報，拿我的畫去發表，編者名之為「子愷漫畫」。漫畫從此流行起來。其實在我以前，中國雖無漫畫之名，早有漫畫之實。清末，陳師曾的簡筆畫發表在太平洋報上，當時雖不稱為漫畫，其實已是一種漫畫。又如前所述，漫畫重意義而用略筆。中國古來的急就畫，即興畫，都已含有漫畫的分子。清初有人畫七八個盲子，手裏各拿着圭璧書畫等古玩，大家張着口，作爭論的樣子，名曰「羣盲評古圖」。又有人畫一個枯瘦的男子挽車，車中載着妻子奴僕器物　，空中一個猙獰的鬼拿鞭子驅策這男子，使他向死路走。這種畫，其實就是漫畫，不過當時沒有漫畫之名耳。有漫畫這名詞以來，不過十餘年。此

十餘年中非常發達。報紙雜誌幾非有漫畫不可。努力製作的人很多。最近的抗戰漫畫，尤爲生氣蓬勃。然畫法多數是模仿西洋的，又含義大都是淺近的。少有中國風的深刻的作品。

漫畫在西洋如何？據彼國人自言，二千年前的地下禮拜堂（Catacomb）中的壁畫，便是漫畫的起源。然如此說，範圍太廣。實在，西洋的有漫畫，是十六世紀開始的。十六世紀意大利文藝復興有一位大畫家，名曰達拿特達文西(Leonardo da Vinci)的，作大壁畫時，先用小紙速寫所見的人物的面貌姿勢，作爲參考品。他的速寫，往往誇張面貌姿勢的特點，作滑稽可笑的表現。這正是西洋 Caricature 的起源。此後漸有 Cartoon 出現。例如教權時代，教徒借基督之名而實行聚斂。僧侶有致巨富者。於是有畫家作畫諷刺之。畫一天國的門，門口有人賣入場劵，有錢的僧侶大家買了入場劵入天國。沒有錢的僧侶不得入天國。僧侶看見這畫，恐懼起來，不敢放肆。世間的人從此相信漫畫的效果。拿破崙時代，巴黎女子盛行高髻。高得過分，沒有道理。畫家作畫諷刺她們。畫一丈夫登梯爲其妻梳頭。見的人都笑煞。高髻的風氣就漸漸平息了。十九世紀時，法國有諷刺畫名家獨米哀（D umier）專寫平民生活之奇怪相，可笑相，醜惡

相。自此以後漫畫遂盛行於歐洲。歐戰時有諺曰：「漫畫强於彈丸」。美國人亦有言曰：「漫畫以笑語叱咤世間」。俄羅斯革命的成功，全靠 Poster（漫畫標語）的畫傳力。

漫畫在日本，發達最早且盛。八百年前，我國宋朝盛行院體畫。日本人曲意模仿，遂成藤原時代的隆盛。藤原畫壇的主力，實爲漫畫。不過那時不稱爲漫畫，而稱爲「鳥羽繪」。因爲那時有一個大畫家名叫鳥羽僧正的，用中國畫的筆法寫現實生活，題材都帶滑稽味。他的畫派就叫「鳥羽繪」。到了鎌倉時代，盛行「繪卷」。繪卷就是在很長的手卷上繪寫一故事。猶似現今流行的連續漫畫。到了室町時代，有諷刺畫大家土佐光行，土佐光信，所作的畫與漫畫更相接近。到了德川時代，盛行「浮世繪」，即描寫浮世日常生活狀態的畫。浮世繪中用簡筆的，特稱爲「漫畫」。漫畫二字自此出現。此後漫畫名家接踵而出。其最著者，有英一蝶，作「兒童惡戲畫」，作「百人男」，刻劃描寫權貴的姿相，得罪下獄。出獄後又作「百人女」，又以忤貴婦人而下獄。第二次出獄後，作諷刺畫如故。又有葛飾北齋，專寫小畫，時人稱爲「北齋漫畫」。入明治時代，西洋漫畫入日本，日本漫畫作風爲之一變。名家有狂齋，亦以漫畫忤權貴而下獄。出獄

後改名曉齋。有竹久夢二，以毛筆作瀟洒生動的表現，趣味尤爲雋永。蓋不僅以諷刺爲能事，而又以畫抒情，故他的作品有類於詩。最近活躍於漫畫界者，有北澤樂天，岡本一平，柳瀨正夢等。北澤寫實工夫很深，其畫爲一般社會所愛讀。岡本筆法奇特，善於誇張特點。柳瀨善於諷刺時事，有筆如刀。用畫描寫日本政治舞台的醜態，非常刻毒。日本侵略中國以來，不知這畫家有甚麽作品？

三、漫畫的種類　漫畫的形式，有用毛筆的，有用鋼筆的，有用單色的，有用彩色的。這並無重大關係，可以不論。漫畫是注重內容的，故分類宜以內容意義爲標準。約可分爲五種：

1、戰鬥漫畫　便是用畫代替論文，即所謂「强於彈丸」的。例如最近西班牙被侵略時，有漫畫家名叫卡斯塔洛斯（Castalos）的，作一幅漫畫，寫幾個人埋葬一個被敵機炸死的人的屍體。題目叫做「這是種子，不是死屍」。又描寫一個先生被敵機炸死，小學生在旁哭泣。題目叫做「最後一課」。這些畫表面看似很沉靜，實則怒火萬丈，潛伏在畫面之內，正在等待機會而迸發。俄國某作家寫「大掃除」圖，畫一人手持火箝，立於地球上，火箝挾住一大腹洋裝人物（資本家），將擲之於地球之外。日本柳

瀨正夢作一連續漫畫題曰「拔草」。寫一軍閥拔草，一財閥一政閥在後相助。不知這草原來是一個巨人的頭髮，他們把巨人拔了出來。巨人出世，便撲殺三閥。如上所舉，皆戰鬥漫畫的例。

2、諷刺漫畫　態度比前者稍和平，卽所謂「以笑語叱咤世間」的。例如日本有一漫畫家，作「提線戲」圖，寫一舞台上有許多木傀儡，他們的手脚上都縛着線，線的他端拿在舞台後面一個大肚皮洋裝人物（資本家）的手裏。傀儡的身上都有文字註明政界要人的姓名。又有西洋某畫家，作一連續漫畫，第一幅寫一個政客似的人在台上講演，主張「地球是扁的」。下面的聽衆表示不相信。第二幅，那人仍在台上講演，用拳頭敲桌子，竭力主張「地球是扁的」。下面的聽衆表示沈思，似乎將信將疑。第三幅，講演的更積極的主張「地球是扁的」，聽衆中有人點頭說：「或許有道理」。第四幅，台上主張得更厲害，聽衆都說：「確有道理」。第五幅，再進一步。第六幅，聽衆都站起來，一齊舉手大喊：「地球是扁的！主張圓的都是反動分子！」諷刺人類的盲從，及政客的利用民衆，用意甚為深刻。諷刺形似譏毀，其實是勸勉愛護的變相。故只要不傷厚道，於畫家的人格無害。我國古代東方朔淳于髡等，皆以諷刺滑稽的言語來勸諫，效果甚大。太史

公所謂「談言微中，亦足以解紛」。

3、描寫漫畫　不事爭鬥，不加批評，但以畫描出人生諸相，真切而富有情味的，名曰描寫漫畫。此種漫畫，在西洋較少，在東洋特多。日本老畫家竹久夢二的作品，多數屬於此類。例如有一幅，寫一女子獨居，細看手上的指環。題材簡單得很，但是筆墨之外的意趣很豐富。又如描寫一女子收到一郵信，題曰「歡喜的欠資」，含意亦深（欠資信是太重之故，太重是信長之故。收到愛人的長信，故歡喜）。又如描一貧婦人與一貴婦人在途中相遇，題曰「同班同學」。則表現世態更爲動人。這都是描寫漫畫的好例。

4、遊戲漫畫　這是趣味淺薄的漫畫，除了引人發笑之外，別無意義。例如寫近視眼的人坐在公園中的油漆未乾的椅子上，弄得滿身是花紋。又如寫兒童惡戲，用墨筆在睡覺的人的臉孔上畫花等，都是遊戲漫畫。西洋雜誌中常有此種漫畫，吾國漫畫家常模倣之。

四、漫畫的描法　要學漫畫，須具備三種修養：卽寫生畫法，簡筆畫法，與取材用意法。分述之：

1、寫生畫法　便是普通繪畫的基本練習。漫畫要自由描出世間各種物象，故必須先作寫生的練習。寫生長久了，不在目前的景象也能據回想與記憶而描出。這時候才可自由寫漫畫。

2、簡筆畫法　單是有了寫生的基礎，描物象時必用工細的筆調，與寫實的手法，仍不能作漫畫。因爲漫畫宜用簡筆，把物象的特點捉住，或再加以誇張，然後易於動人。故漫畫家必懂得物象簡化與特點誇張的方法。怎樣把物象簡化？怎樣捉住特點？怎樣誇張特點？很難說明。多看名作，自然懂得。

3、取材用意法　這一步工夫範圍很廣，非繪畫範圍內的事。必須多讀書，多閱歷，而能洞察人生社會的內幕，方能取得漫畫的題材。故上兩項是屬於繪畫修養的，這一項是屬於普遍的人生修養的。人生觀，世界觀，宇宙觀的修養，便是漫畫取材用意的基本練習。缺乏這修養，雖有熟練的畫技，也不能創作漫畫。

第九章　中國畫與西洋畫

東西洋文化，根本不同。故藝術的表現亦異。大概東洋藝術重主觀，西洋藝術重客觀。東洋藝術爲詩的，西洋藝術爲劇的。故在繪畫上，中國畫重神韻，西洋畫重形似。兩者比較起來，有下列的五個異點：

一、中國畫盛用線條，西洋畫線條都不顯著。　線條大都不是物象所原有的，是畫家用以代表兩物象的境界的。例如中國畫中，描一條蛋形線表示人的臉孔，其實人臉孔的周圍並無此線，此線是臉與背景的界線。又如畫一曲尺形線表示人的鼻頭，其實鼻頭上也並無此線，此線是鼻與臉的界線。又如山水，花卉等，實物上都沒有線，而畫家盛用線條。山水中的線條特名爲「皴法」。人物中的線條特名爲「衣褶」。都是艱深的研究工夫。西洋畫就不然，只有各物的界，界上並不描線。所以西洋畫很像實物，而中國畫不像實物，一望而知其爲畫。蓋中國書畫同源，作畫同寫字一樣，隨意揮灑，披露胸懷。十九世紀末，西洋人看見中國畫中線條的飛舞，非常讚慕，便模倣起來，

卽成爲「後期印象派」，詳見第十一章。但後期印象派以前的西洋畫，都是線條不顯著的。

二、中國畫不注重透視法，西洋畫極注重透視法。 透視法，就是在平面上表現立體物。西洋畫力求肖似眞物，故非常講究透視法。試看西洋畫中的市街，房屋，家具，器物等，形體都很正確，竟同眞物一樣。若是描走廊的光景，竟可在數寸的地方表出數丈的距離來。若是描正面的（站在鐵路中央眺望的）鐵路，竟可在數寸的地方表出數里的距離來。中國畫就不然，不歡喜畫市街，房屋，家具，器物等立體相很顯著的東西，而歡喜寫雲，山，樹，瀑布等遠望如天然平面物的東西。偶然描房屋器物，亦不講究透視法，而任意表現。例如畫庭院深深的光景，則曲廊洞房，盡行表出，好似飛到半空中時所望見的；且又不是一時間所見，却是飛來飛去，飛上飛下，幾次所看見的。故中國畫的手卷，山水連綿數丈，好像如火車中所見的。中國畫的立幅，山水重重疊疊，好像是飛機中所看見的。因爲中國人作畫同作詩一樣，想到那裏，畫到那裏，不能受透視法的拘束。所以中國畫中有時透視法會弄錯。但這弄錯並無大礙。我們不可用西洋畫的法則來批評中國畫。

三、東洋人物畫不講解剖學，西洋人物畫很重解剖學。 解剖學，就是人體骨骼筋肉的表現形狀的研究。西洋人作人物畫，必先研究解剖學。這解剖學英名曰 Anatomy for art Students，即藝術解剖學。其所以異於生理解剖學者，生理解剖學講人體各部的構造與作用，藝術解剖學則專講表現形狀。但也須記誦骨骼筋肉的名稱，及其形狀的種種變態，是一種堅苦的學問。但西洋畫家必須學習。因爲西洋畫注重寫實，必須描得同眞的人體一樣。但中國人物畫家從來不需要這種學問。中國人畫人物，目的只在表出人物的姿態的特點，却不講人物各部的尺寸與比例。故中國畫中的男子，相貌奇古，身首不稱。女子則蛾眉櫻唇，削肩細腰。倘把這些人物的衣服脫掉，其形可怕。但這非但無妨，却是中國畫的妙處。 中國畫欲求印象的强烈，故擴張人物的特點，使男子增雄偉，女子增纖麗，而充分表現其性格。 故不用寫實法而用象徵法。 不求形似，而求神似。

四、中國畫不重背景，西洋畫很重背景。 中國畫不重背景。例如寫梅花，一枝懸掛空中，四周都是白紙。寫人物，一個人懸掛空中，好像駕雲一般。故中國畫的畫紙，留出空白餘地甚多。很長的一條紙，下方描一株菜或一塊石頭，就成爲一張立幅。西洋

畫就不然，凡物必有背景，例如果物，其背景爲桌子。人物　其背景爲室內或野外。故畫面全部塡塗，不留空白。中國畫與西洋畫這點差別，也是由於寫實與傳神的不同而生。西洋畫重寫實，故必描背景。中國畫重傳神，故必删除瑣碎而特寫其主題，以求印象的强明。

五、東洋畫題材以自然爲主，西洋畫題材以人物爲主。中國畫在漢以前，也以人物爲主要題材。但到了唐代，山水畫即獨立。一直到今日，山水常爲中國畫的正格。西洋自希臘時代起，一直以人物爲主要題材。中世紀的宗教畫，大都以羣衆爲題材。例如「最後的審判」，「死之勝利」等，一幅畫中人物不計其數。直到十九世紀，方始有獨立的風景畫。風景畫獨立之後，人物畫也並不讓位，裸體畫在今日仍爲西洋畫的主要題材。

上述五條，是中國畫與西洋畫的異點。由此可知中國畫趣味高遠，西洋畫趣味平易。故爲藝術研究，西洋畫不及中國畫的精深。爲民衆欣賞，中國畫不及西洋畫的普通。

第十章　中國畫簡史

中國繪畫生長於黃帝時，成立於漢代，昌盛於唐代，延滯於元代。今分四節略述如下：

一、生長時代　自黃帝至周末，爲生長時代。據史傳，我國黃帝時代畫法早已盛用。當時多施用在服飾上。如通鑑外紀所說：「黃帝作冕旒，正衣裳。視翬翟草木之華，染五彩爲文章，以表貴賤。」可知當時的繪畫，即今所謂圖案畫。到了周朝，始有更進步的描寫。周朝人在衣服上，旗上繪寫禽獸之形，以爲裝飾。又在器物上描寫鳥獸　草木，雲山之圖。又在明堂的壁上畫朝覲揖讓之圖。孔子看了，俳徊不忍去，說「此周之所以興也」。可知人物，山水，在那時已爲繪畫題材。春秋戰國時，楚有先王廟，公卿的祠堂。這些廟堂內畫着天地山川神靈之狀。齊有畫家名曰敬君。齊王造九重台，召敬君去描壁畫。敬君久不歸家，思念其妻，乃畫其妻的姿態。說苑中記着這故事，想見他所畫的一定很好。這些畫早已失亡，傳下來的只是一筆記載。不過我們知道

當時已有繪畫而已。

二、成立時代　自漢至六朝，爲成立時代。漢初，繪畫亦以壁畫爲主。如甲觀畫堂，及明光殿，壁上都畫古代烈士賢人，其法以胡粉塗壁，然後施畫。與西洋的Flesco相似。其後有魯靈光殿，麒麟閣，凌煙閣，皆以壁畫著名。所畫的大都是功臣，將相的肖像。又有孔子廟壁畫，寫孔子與七十二弟子之狀。成都有周公禮殿，寫周公輔成王的事蹟。當時有兩位人物畫大家，即蔡邕與毛延壽。蔡邕繪烈女圖，「醜好，老少，必得其眞」。毛延壽爲王昭君畫像，昭君不行賄賂，毛延壽把她的相貌畫得醜陋，漢帝就送她去和番。後來明白了，毛延壽就被誅。可知這是一個貪賄賂的人物畫家。以上所述的，大都是人物畫。可知漢初以前，中國畫以人物爲主要題材。但鳥獸，風景畫亦在漢代成立。鳥獸畫家有陳敞，劉白，龔寬。風景畫家有劉褒。據說劉褒畫的雲漢圖，使人看了覺得炎熱。他的北風圖，使人看了覺得寒冷。漢明帝時，佛教入中國，宗教畫自此盛行。明帝造白馬寺，令畫家於壁上畫「千乘萬騎繞塔三匝圖」。想見佛教美術的盛行。漢末有人物畫大家曹不興，在五十丈長的絹上畫一佛像，莊嚴偉大無比。他的弟子衞協，作七佛圖，又作列女傳，伍子胥醉客圖，卞莊子刺虎圖，皆有名於時。到了晉代，衞協的弟子

顧愷之，書法尤精。其人物圖數年不點睛。人問其故，答曰：「四體妍媸，無關妙處，傳神寫照，盡阿在睹中。」所以點睛非常鄭重。六朝有陸探微，善畫帝王將相像。張繇僧，善畫塔廟，人物奇形異貌。爲一乘寺作壁畫，遠看凹凸不平如眞物，故一乘寺稱爲凹凸寺。六朝還有一位有名的繪畫批評家，卽南齊的謝赫。他著有古畫品錄，此爲中國藝術論的第一部著作。他說畫有「六法」，氣韻生動爲最高。中國畫至此已充分發達，到唐代就昌盛起來。

三、昌盛時代　自唐至宋，爲昌盛時代。唐代第一位大畫家是吳道子。他是人物山水兼長的畫家。曾作地獄圖。京都屠沽漁罟之輩見了大家懼罪而改業。又作孔子像，相貌溫而厲，威而不猛，恭而安。又作嘉陵江三百里山水圖，一日而成。唐代還有三大畫派：第一人李思訓，人稱他爲李將軍。他寫山水，用工筆，着彩色，世稱爲工密派。第二人王維，字摩詰，人稱他爲王右丞。他寫山水，用淡墨，不着色，世稱爲秀麗派。第三人張璪，寫山水，筆墨淋漓，世稱爲潑墨派。但後者不及前二者的重要。前二人的畫法，爲中國山水畫法之根源。故李思訓的稱爲北宗，王維的稱爲南宗。這南北二宗，爲千餘年來中國畫家之模範。其藝術當永垂不朽。故唐代爲繪畫的昌盛時期。其後五代與

宋 承唐代昌盛的遺緒，有名家輩出。五代有荆浩，關同，李昇。宋有李成，王詵，郭熙，董源，僧巨然，劉道生，范寬，馬遠，夏珪，米芾，米友仁等。上述諸家均有作品傳世，爲後世畫人之範本。

四、延滯時代 自元以至今日，爲延滯時代。因爲作者並不少，而沒有新的發展，只是承繼唐宋的遺業，保守勿失而已。元明清三代，均有名家輩出，且流派甚多。元初有高克恭，錢選，趙孟頫等，或長於山水，或長於墨竹。元季有四大家，即黃公望，王蒙，倪瓚，吳鎮。倪瓚即倪雲林，其畫特稱爲「文人畫」。他自己說：「僕之所畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」又曰：「予之畫竹，聊以寫胸中逸氣耳。」明代繪畫分三派。即院畫派、文人畫派，與折衷畫派。院畫派大家有王履，其主張與文人畫相反，不重意而重形。其言曰：「取意舍形，無所求意。故得其形，益溢乎意。失其形者，意云乎哉？」又有戴進，亦作工筆畫。他是杭州人，故其畫又曰浙派。其次，文人畫分兩系，其一曰華亭系，代表者爲顧正誼。其二曰蘇松系，代表者爲趙左。又其次，折衷畫派有沈周（石田），文徵明，唐寅（伯虎），董其昌諸家，而董其昌爲其代表。這三派中，院畫派與文人畫派主義相反，折衷派得其中和，故爲明代畫壇的中堅。

到了清代，畫家的門戶之見更深，流派就更複雜。清初有江左四王，即婁東人王時敏，及其子王鑑，其孫王原祁，及另一位虞山人王翬。故前三人，祖孫三代，稱爲婁東派，後一人稱爲虞山派。又有江西派，代表者爲羅牧。新安派，代表者爲僧宏仁。與上述諸派相對峙的，曰浙派，是宋明畫院派的支流，代表者爲藍瑛，藍濤父子二人，大家有王巘，顧符稹，李調元，張又華等。到晚清，畫家的門戶之見深，各樹一幟，各成一家，而畫道愈趨於狹徑。故元明清三代，對於唐宋的畫道並無甚麽新的展進，只是延長而已。最近西洋畫法入中國。不知這對於中國固有的繪畫有何影響？現在還看不出來。漢代佛教美術入中國，曾與中國相交混。西洋畫一定也有影響于中國畫。

第十一章　西洋畫簡史

西洋美術，曾經三次隆盛。第一次是二千餘年前的希臘埃及時代，第二次是十五六世紀的意大利文藝復興，第三次是最近的十九世紀。但第一期的作品，現今流傳的只有彫刻及建築，繪畫大部失亡，不可徵考。所以我們要講西洋畫史，只有從文藝復興講起。而文藝復興前後，歐洲宗教藝術盛行，繪畫被宗教所限制，難得自由發展。故眞正的繪畫藝術的發展，乃在十九世紀西洋畫派的勃興。現在分兩節記述如下：

一　文藝復興期的繪畫

西洋藝術在希臘時代非常隆盛。基督教興起，藝術便衰頹，一直沉默了一千餘年，到了十三世紀，方始在意大利重新放光。這時代就叫做「文藝復興期」（Renaissance）。文藝復興分三期，即初期，盛期，和後期。盛期達隆盛的極點，初期後期亦有傳世的名家。今分述之：

一、文藝復興初期的繪畫　初期的繪畫，發達於弗羅倫斯（Florence）地方，故曰弗羅倫斯派。十三四世紀時，大有畫家西馬部（Cimabue）及其弟子喬篤（Giotto）。這二人是文藝復興畫家的先鋒。後者本是一個牧羊童子，有一天在石上描羊，被他先生賞識，就教他成為大畫家。喬篤的畫派之下，有名家奧爾卡揑（Orcagna），作「死之勝利」，至今還珍藏在意大利。同時與這前期弗羅倫斯派並行的，有西哀那（Siena）派。這派中有名畫家昂格里可（Angelico），所作「天使下降」，也是當代名作。入十五世紀，有馬薩菊（Masaccio）者，作「亞當夏娃被逐出樂園」之圖，為世所寶。同時又有烏賽洛（Vccello）與卡斯塔玉(Castagno)，前者是有名的戰爭畫家，後者善作悲壯的表現，所作「最後的晚餐」著名於世。到了十五世紀末，有波的塞利（Botticelli）出世，方始盡量發揮文藝復興的特色，而在近代繪畫史上劃分一新時期。在他以前，美術還沒有脫離實用的意義，到了他的時代，美術方始獨立。例如他所作「凡奴斯的誕生」，畫面充滿夢幻的美，與恍惚的陶醉的精神。這正是文藝復興的特色。同時又有大家奇朗達約（Ghirlandajo），畫風與前人相近。亦作「最後的晚餐」。由此二人引導，遂入文藝復興盛期。

二、文藝復興盛期的畫家　盛期的畫家，便是「三傑」，即十六世紀初的遼那獨達文西（Leonardo da Vinci），米偲郎琪洛（Michaelangelo），與拉費爾（Raphaelo）。前二人都是繪畫，彫塑，建築並長的，實在是稀世的美術大天才。文西的傑作是「最後的晚餐」。以前曾有二畫家（卡斯塔玉與奇朗達約）寫過這題材。但都不及文西的成功。他的畫面，構圖非常巧妙。耶穌與十二個學生，姿態表情無不生動，而全體緊密照應，一氣呵成。繪畫的表現形式，至此大著進步。第二人，米偲郎琪洛，作畫奔放豪健，氣魄最爲偉大。其代表作是「最後的審判」與「創世紀」。畫面廣大，人物衆多，而各盡其態。其人獨身，爲藝術而奮鬥，享年九十餘歲。與後來的托爾斯泰等同爲英雄的範型的藝術家。第三人，拉費爾，稱爲薄命畫家。自幼貧苦，獨學成名。其作風富於感情的，理想的，沉靜的要素。代表作爲「聖母子」。所作聖母與幼年耶穌之圖甚多，皆溫和文雅，富於陶醉的，夢幻的趣味，爲雅俗所共賞。三傑之外，還有許多名家，如諦諦昂（Titian），丁托雷托（Tintoretto），尤爲著名。前者善寫現世的行樂圖，及嬌豔的婦人。「花神」（Flora）是其傑作。後者表現有力，作「最後的晚餐」「最後的審判」，可彷彿三傑。

三、文藝復興後期的畫家　三傑之後，美術移向北歐發展。十五世紀初，荷蘭有房愛克(Van Eyck)兄弟二人，發明油畫，於是畫家輩出。最著者爲梅謨林(Hans Memling)與勃羅格爾(Brueghel)。前者善用色彩表現理想的婦人，後者長於農民生活描寫。同時德國亦有大畫家出世。最著者曰霍爾朋(Hans Holbein)，裘勒(Durer)。前者長於肖像畫，爲當時權威階級所讚喜。後者善作力强的表現，又長於Etching(銅面用化學藥品腐蝕的一種畫法)。入十七世紀，荷蘭又有大畫家倫勃郎德(Rambrandt)，描寫風俗，肖像，及下層社會生活。西班牙亦有畫大家凡拉史佩士(Velasquez)作國民生活的切實的描寫。法國，英國等處，亦皆有名畫家出世，自此再經一二世紀，遂有十九世紀法蘭西畫派的勃興。

二、十九世紀西洋各畫派

「畫派」這個名詞，是現在美術議論上的常用語。因爲近世及現代，人的思想複雜，作畫的樣式也紛歧，就造出各種各樣的「畫派」來。但是不專門研究美術的人，便不易知道畫派的眞美，只聽到「印象派」「未來派」等幾個空空的名詞。所以往往有人指西

洋雜誌上的廣告圖案畫　裝飾圖案畫等，質問我這是什麼派的繪畫！又有人指報紙上的滑稽畫，諷刺畫，漫畫問我這是什麼派的繪畫？然而我對於這等疑問，都不能圓滿地解答。因爲畫派一事，不是很淺近的表面的問題，而是伏在畫的內面的一種較深的意義。因爲畫家所作的繪畫，是以其人所處的時代的精神及文化爲背景的，這是一時代的人的人生觀，自然觀，世界觀的表現，是畫家的思想人格的表現。廣告畫與諷刺畫不過是繪畫的應用，不是正式的繪畫藝術，故不足以代表畫派。各種畫派，不能僅就表面的形狀色彩而判別。也不能用一兩句話來說明，而向來不留意於繪畫的人，對於畫的派別更不能一望而判別。必須多看，多商量，然後漸漸領會起來。故欲獲得畫派鑑別的能力，必先具備繪畫鑑賞的素養。這素養越是深厚，對於畫的理解越是明白，畫派的鑑別，是興味深長的一事。何以言之？在畫面的題材的選擇，用色，用筆的技巧上，可以歷歷地看出畫家的精神，人格，及其時代的思想與文化，這不是很有興味的研究麼？

要說畫派，可先舉幾個淺近的譬喻來比方：假如我們買到一件日用品，或一件玩具，大都只要仔細玩弄觀察一下，就可以辨別這是東洋貨，西洋貨，或是中國貨。要確然地指出標識來，固然不能；然而在這物品的全體上總可直覺地感到這是東洋貨，西洋

貨，或是中國自己的土貨。好像有一般氣息可以嗅得出的。再舉一例，譬如初見幾個素不相識的人，只要靜靜觀察他們的容貌，服裝，態度，舉止，便可大約知道這人的職業，地位，品格，和性質。或竟可以從表面看出他是南方人或北方人，文人或商人，富人或窮人，善人或惡人。可知凡表現必有背景。東洋貨中表現着日本國和日本人的淺薄，輕佻；西洋貨中表現着西洋國本的深固和民力的富厚。人的容貌服裝，態度舉止中，都表現着這人的生涯的狀態、藝術爲人的心靈的表現，當然與背景有更加深切的關係。世界是人與自然的對峙，藝術的歷史就是吾人的世界觀的歷史。歷代的人的世界觀不同，表現也不同。於是在繪畫上就有所謂「畫派」。所以要說畫派，必須從時代文化說起。

現在請把繪畫暫置不提，先回想近世紀中的世界變遷的情形：

近世紀以來，世界的大變遷的原因不外乎三端，即十五六世紀的文藝復興，十八世紀末的法蘭西大革命，與十九世紀的科學昌明。這是學過歷史的人誰也知道的大事。無須詳說。但現在有概括地說一說的必要。

第一、文藝復興 (Renaissance)，是近代文化的第一步。這是意大利人所發起的

一種文化復興運動。當時他們提倡美術文藝不遺餘力，使得全歐都受影響，造成一個莊嚴燦爛的文化繁榮期，名曰「文藝復興期」。文藝復興期之前，就是中世紀。中世紀的歐洲人，都熱心于宗教，不注意于藝術。所以人類都好像酣睡在混混沌沌的黑暗中，不知道起來發揮人心固有的美。那時雖然也有文學藝術，但都無生氣。意大利人首先覺悟這苦悶，設法解除牠。他們在數千年前的古代希臘所遺留下來的彫刻中發現了美的光明，就大呼「歸希臘」的口號，鼓吹人們都來發揮固有的美感。於是人們都從中世紀的酣睡中醒覺起來，藝術的，經濟的，社會的，精神的，一齊發達。其中尤以精神文化方面的覺醒為最顯著，從此以後，人始向了理知，生活，自我，社會，主觀，一步一步地覺醒起來。於是希臘的古典的趣味，宗教感情與古典趣味相交混的種種夢境似的美，陶醉的美，理想的美，以及自由平等等要素，在文藝復興的時候均强調起來。這人類精神的跳躍的進步，是近代文化的第一步。

第二、人類生活的眞正的解放，不能單從精神方面求得。猶之欲求住居的安適，不能專事修飾上層的建築，必須從建築的下層的基礎上求根本的改善。故近代文化的第二步，就變出十八世紀的法國大革命來。法蘭西革命是政治解放的初步。政治是人類生活

的機關，這機關解放之後，就可促進人類生活的解放，經濟的解放。經濟革命的第一段爲以前的資本主義社會的發達，其第二段爲現今的社會主義的實現。要之，這個人的解放與社會的解放，爲文藝復興以後的，近代人類精神上的二大潮流。

第三、是最近十九世紀的科學昌明。科學的發達，及於世界人類的精神上，物質上的影響，都非常深大。在物質上說，科學昌明了，發明機器，機器能迅速地多量地產出貨物來。又能應用在交通上，（輪船、火車）使貨物流通迅速，人類交通便利。這樣一來，從前靠人力做工的就不能抵敵機器，變成衰落或淘汰；從前蟄居在窮鄉僻壤的人現在也因交通的便利而受到外來物質文明的刺激，其生活也非變更不可。於是生存競爭就激烈起來。故十九世紀名曰「經濟的時代」。在精神上，科學的研究，養成了近代人的分析的，觀察的，實驗的，理智的頭腦，使對於甚麼都要用科學的態度來研究，分析，觀察，批評。於是從前一切無理的因襲的生活，都被近代人看破，打倒。故十九世紀又曰「批評的時代」。人們高呼着科學萬能，對於甚麼事都要用科學來解決。然而拿科學來批評解決人生的一切事物，究竟是不可能的事。所以後來終於有嘆「科學破產」的人。因爲科學的分析，觀察的態度，把以前的因襲，迷信的美麗的夢叫醒，而世間的

現實狀態完全暴露，結果在人心中引起了一種憂懼，悲哀，絕望，不安定的狀態。即應用科學的態度在人生一切事物上，結果造成了「定命論」，「決定論」，否定自由意志，一切都聽命於「物質」的勢力。這就惹起現代人的厭世觀與破壞的思想。於是一切都不安定，一切都動搖起來，混亂起來。現代實在是思想混亂的時代。試看我們目前的狀態，尤足以實證這句話。

近世紀世界大變遷的三大原因，大約如上述。現在試想，以這等時代精神爲背景而表現的藝術，情形如何？換言之，即這等人類思想及生活的變化，在繪畫上有什麼影響？

第一、文藝復興之後，個人和社會都解放了，自覺了。故在藝術上，也偏重精神的激烈的活動，就尙理想的，陶醉的，享樂的主義。在繪畫上就產生「罷洛克」與「洛可可」(Baroque, Rococo)的樣式來。因爲當時的人都歡喜自由，解放，陶醉及理想的美，故罷洛克與洛可可都是精美華麗的藝術。然而這在藝術上是最幼稚的時代，還全然沒有具備現代藝術的條件。只因這是後來的一切現代藝術的萌芽，故必須從牠說起。

第二、法蘭西革命以後，方有眞的現代藝術的急先鋒出現。現代最濃烈的色彩，是

個人的自覺，社會的要求，現實的精神的覺醒。文藝復興期的特色是「情緒的」，「文藝的」；現代的特色是「理智的」，「科學的」。文藝復興期的特色是「宗教的」，「陶醉的」；現代的特色是「實際的」，「功利的」。總之，現代是「現實」，「個人」，「社會」三者同時覺醒的時代。法蘭西的大革命，便是這三要素的表現的第一步。中世紀的酣睡，至文藝復興期而覺醒，但是當時還受王權教權的束縛，故雖覺醒而不能活動。到了法蘭西大革命以後，政治解放，人類始得豁起活動。於是個人的自由解放，自我的擴張，主觀的强調，社會組織的改變，民衆政治的實現，勞動者的抬頭等重大問題，相繼而起。當這社會現象一大轉局的關頭，藝術上立刻顯出現實化，個人化，社會化等現象來。譬如從前以王侯貴族的肖像畫爲高貴的畫題，現在則平民的生活也可描寫。從前專描宮殿邸宅的建築，現在田舍也可以入畫了。但在法蘭西革命的初期，還是過渡的時代。那時候所流行的承上起下的畫派，就是所謂「古典派」「浪漫派」，總稱爲理想主義。這兩派，嚴格地說起來，不能劃入現代繪畫的範圍內，只能說是現代繪畫的先驅。

第三、入了科學昌明的現代以後，前述的現代的色彩愈加濃重了。藝術經過現實

化，個人化，社會化之後，就成爲「自然主義」。以前的「理想主義」是主觀的，只有自己心中的火，心以外的自然都被視爲冷却的無生命的客觀。理想主義者只重熱情，耽於空想，而不顧實際的世界的狀況。到了自然主義，始有藝術的客觀化，現實化。繪畫上的自然主義，就是「寫實派」，一「印象派」。他們描畫的時候，熄滅了心中的熱情的火，而只是冷靜地張開眼來觀看客觀的自然，給他們寫照。這可說是用科學的精神來觀察自然而描寫繪畫。然而如前所述 科學會破產了，科學是在世間引起「動」與「亂」的。到了科學破產，思想混亂的時候，繪畫也在畫面上動起來了。最初用粗大活潑的線條來描寫的，是「表現派」，或稱爲「印象派」 。這是從自然主義的純客觀復歸於主觀，但與以前的理想主義（古典派，浪漫派）意趣又大不相同。前者使用其熱情於題材上，後者使用其熱情於技術上；前者以情緒爲主，後者以感覺爲主。從此再進一步就把形體解散爲形的單位，拿這些單位來再造新形，便描出不可認識的形態來，就是「立體派」。拿時間的經過描寫在畫中、使時間與空間相乘，而錯綜變化地表出的，就是「未來派」。最後描畫不用物象的形體、而用圖式與符號、就是最近歐洲有少數人所提倡的「構成派」「達達派」。

概觀時代精神的變遷，可知科學昌明是現代最大的轉機，以現代精神的背景而表現的繪畫，也以「自然主義」爲本幹。先驅於自然主義前面的「理想主義」爲其根柢；發展於自然主義後面的「表現主義」爲其枝葉花果。今把近代畫派的展進列表如下：

- 先驅畫派——理想主義
  - 古典派……｝理想主義
  - 浪漫派……｝
- 現代畫派——
  - 自然主義
    - 寫實派……現實主義
    - 印象派……｝客觀主義
    - 新印象派……｝
  - 表現主義
    - 表現派（或後期印象派）｝主觀主義
    - 後期表現派……｝
    - 立體派……形體革命
    - 未來派……感覺表現

構成派……
達達派……　藝術體解

法蘭西大革命以前的繪畫，卽中世紀及文藝復興前的繪畫，大部分是實用的裝飾的東西。或爲宗教宣傳的工具，或爲宮殿的裝飾。故當時的所謂繪畫作品，大都是大建築上所用的壁畫，裝飾畫。畫法以纖巧工整華麗爲主，全無畫家的熱情的表現。這種繪畫，其實尚未成爲獨立的藝術，尚未具備繪畫自己的生命。現代繪畫的最主要的特點，是賦畫繪以獨立的生命。就是使繪畫脫離宗教，政治，實用的奴隸生涯，而回復其獨立自主之權。這就是專爲繪畫美而描寫繪畫，卽繪畫藝術的獨立。最初顯示這樣的方針，是拿破崙的美術總監達徵特，卽古典派的首領畫家。浪漫畫派承繼他的畫風。這理想主義的二畫派築成爲現代繪畫的基礎。於是寫實派，印象派等近代畫派就可以穩固地築在牠的上面，再加上表現派，立體派等的層樓，造成近代繪畫的巍峨的殿堂。

要詳細知道各派的畫風，要看各派繪畫的實例，請另讀西洋畫派十二講（開明書店出版）。現在我僅把各派的概要略說於下：

一．古典派（Classicists）是法國人達徵特（Louis David 1748—1825）所提倡的。

他是拿破崙崇拜者，爲拿破崙當美術總監。拿破崙挫折的時候，他曾經失勢，下獄。拿破崙復興，他的地位也恢復了。後來拿破崙終于失敗，達微特也被放逐，客死在外國，尸骨不得歸鄉。但他當時在法國畫壇上的勢力，與拿破崙在政界上勢力相匹敵。他的繪畫，大部是描寫拿破崙的莊嚴與威力的。題材上雖未脫落舊套，但畫法比前新穎，以形式美爲主。其繪畫注重素描，輕視色彩。

二、浪漫派(Romanticists)是法國人特拉克洛亞(Paul Delacroit 1799--1863)所提倡的。他的畫法所異於古典派者，是注重色彩。古典派的注重形體(素描)，畫面有拘束而硬澀之感。浪漫派矯正這缺點，畫面上充滿着活躍而鮮麗的色彩，因此較前者更易發揮畫家的熱情，即其現代的意義比前更深。就內容上說，浪漫派繪畫也喜取表現熱情的題材。以前的達微特所取的題材大都是有權威的，有勢力的，尊貴的事物，尚不脫舊時的宮廷藝術的傳統。特拉克洛亞則取卑近的事物爲題材，注重熱情的表現。故繪畫到了浪漫派時代，與宮廷藝術已無交涉。在這點，可知浪漫派繪畫的現代的意義，比古典派更多。且浪漫派的注重色彩，確是新時代藝術的先導。故批評家崇奉特拉克洛亞爲現代印象派的遠祖(因爲印象派是極端注重色彩的畫法)。

三、寫實派(Realists) 這是米葉(Millet)、柯裴(Coubert)所倡立的。其主旨在於客觀的忠實描表。卽在畫家的頭腦中，一掃從前的古典主義的莊麗，與浪漫主義的甘美，而用冷靜的態度來觀察眼前的現實。技巧上務求形狀色彩的逼眞。題材上不似從前的專於選擇貴的，美的東西，而近取諸日常人生自然。帝王，英雄，美人，名士，與勞農，乞丐，病夫等無差別，同樣是客觀的題材。這點在米葉的畫中，最顯明地表出。米葉的畫，差不多完全是勞動生活、農民生活的寫實。

四、印象派 Impressionists) 寫實派是注重「形」的，對于色與光全然不曾顧到。印象派的莫南(Monet)，馬南(Manet)驚悟了這一點。移轉其注意於「色」與「光」的寫實上，就倡造印象派。印象派的主旨，以為自然全是色與光的湊合，繪畫是眼的藝術，應該以描出刺激眼睛的色與光的印象爲正格。於是他們用科學的方法把色分析。例如要畫紫色，不像從前地取紅藍二色在調板上調勻塗抹，而直接用紅的條與藍的條並列在畫布上，觀者自遠處望去，這二色就在網膜上合成鮮明的紫色。又他們由冷靜的科學的觀察，發見自然物的色彩並非固定，皆隨光而變化。例如立在青草地上，日光之下的人，其臉的陰面有綠色，紫色，青色，决不像從前地規定爲赭色。又如在強烈

的日光下面，物的影子都成鮮美的紫色，藍色，決不像從前地規定爲褐色。對於畫材，就全不成爲問題，全不加以取捨選擇的意見。凡「光」與「色」美好的，都是美好的畫材，花瓶也好，杯子也好，水果也好，舊報紙也好，充其極致，不必問畫的是甚麼東西，畫面上只是模糊的印象，光與色的合奏，這種忠實的客觀的描寫，完全是科學的態度。這眞是科學昌明時代的畫風。

五、新印象派（Neo-impressionists）這是前面的印象派的更徹底的畫派。首領爲修拉（Seurat）與西涅克（Signac）以前的印象派，用一條一條的色彩來組成物體。新印象派則要求光與色的表現的徹底，改用圓點，畫面上猶似五色的散砂的集合。故新印象派又有「點畫派」(Pointilists)之稱。

以上三派，（一）重形的寫實，（二）與（三）重光與色的寫實。故畫面的表現形式雖然大不相同，然其中心態度，即對於自然的觀察法，是同一的「寫實」。然而這終於使人厭倦了。因爲這態度，是主觀的否定，是主觀做客觀的奴隸。人似乎只有眼睛而沒有頭腦，只有感覺而沒有熱情了。於是回復主觀的表現主義的繪畫就應了自然要求而起。

六、表現派（Expressionists） 表現派又稱後期印象派（Post-impressionists），其主旨是以人格征服自然。然並非像從前的蔑視自然，是把自然融化於創造的火中。不像前派的爲客觀的再現，是把客觀翻譯爲主觀而表現。故其最重要的特徵，是畫面的搖動。即用線條來表出對於客觀的主觀的心狀。故其畫面，不事形狀色彩的忠實的寫實，而加以主觀化。主觀化的最顯明的，如「特點擴張」。例如大的眼睛，畫得過分大一點，瘦的顏面，畫得過分瘦一點（然這不過是大體的說明，實際並非這樣簡單）。總之，以前各派，畫面都是「固定的」，「死的」；到了表現派，而開始「動」起來，「活」起來。故這是劃時代而開新紀元的畫派。這「動」爲後來一切新興藝術的初步。表現派的畫家，在當代爲最有名，差不多在地球上的文明人大家曉得，即賽尙痕（Cezanne），谷訶（Gogh），果剛（Gaugnan）三大家。

七、後期表現派（Post-Expressionists） 此派與表現派的關係，與新印象派與印象派的關係同樣，是同一主張的更進步更徹底。大作家爲馬諦斯（Matsse）。他的畫風，比前更忽視形似，而注重內心的運動。他反抗物質主義，崇奉唯心主義。這明明是科學破產後的藝術時代的產物。

八、立體派 (Cubists) 以前諸派的首領都是法國人，立體派的首領則是西班牙人披卡索 (Picasso)。他的主張，「自然都是形體與形體的相映合，猶如顏色的調合。」又說：「甲形體接近於乙形體時，兩者必互相受影響而變化。」故他的畫面上，極不重形似，覓有全無自然物的形似，而只有三角方形等形體的湊合。這就是用調色的方法來調形。把形解散，重新組織起來。印象派是「色的音樂」，立體派是「形的音樂」。

九、未來派 (Futurists) 未來派是一九一〇年倡生的，其主將爲意大利人馬利耐蹄 (Marinetti)。他的畫，馬有二十餘個足，彈琴的人有四五隻手。其主張以爲凡物動的時候，其形常常增多。故繪畫必表出動力自身的感覺。即在繪畫中描出時間的感覺。又他的畫中，常常在牆內描出牆外的事物，在衣服外面描出乳房，彷彿事物都是透明的玻璃。這是因爲他的主張，以爲空間不是獨立存在的，必關係於其周圍，故要描一物，必描其周圍的他物，又表出其前後的動作的變化。這是主觀主義的極度的進展。原來意大利是古代藝術興盛的國，遺產豐富的國。故現代的意大利青年，極端地反對古代讚美，以爲讚美古代就是侮辱現代，就創造出像未來派的全新的藝術來。然而這畫派究竟基礎未深，只能視爲現代新興藝術的一現象，尙不足以代表現代。

十、構成派（Composittionists）又稱構圖派。是俄國人康定斯奇（Kandinsky）所倡立的。他的畫只有構圖，也不講究事物描寫。他的主張，以爲繪畫應是對於自然的精神的反應的，造形的表現。自然的外觀，須得還元爲全抽象的線與色。這意思大致與立體派相近，但程度不同。

十一、達達派（Dadaists）這是最近的，最新奇的畫派。這畫派於一九二〇年二月五日在巴黎開大會，發表宣言，其主導者是扎拉（Trietan Tzara），有大家披卡皮亞（Francio Pecabra）。他們的畫，全是圖式的。例如一條直線，一個圈，一條曲線，註許多文字，即成一畫，其題名曰「某君肖像」。他們的主張，是全不問傳統，但把所要表示的心傳達於對手，故用記號的，圖式的表現。故其作品，只有其同派人能理解。這彷彿一種宗教，或一種國語，實在已經不是藝術了。達達派與未來派同樣，不限於繪畫，又及於文學。故有「達達詩」，爲任何國語所不能翻譯。

第十二章　書法略說

一　中國字的特色

世界各國的文字，要算我們中國字爲最美術的。別國的字，大都用字母拼合而成，長短大小，很不均齊。只有我們中國的字，個個一樣大小，天生成是美術的。

所以外國不拿字當作美術；而中國的書法，自古以來與畫法並論。所謂「書畫」，是兩種同樣高深的藝術。可知外國文字只是實用的；而中國文字則於實用的之外，又兼爲藝術的。這便是中國字的特色。

何謂實用的與藝術的？譬如記賬，寫信，作日記等，但求筆劃整齊清楚，便於閱讀，而不一定要寫得美觀，便是主重實用的文字。又如標語，匾額，對聯，扇面等，其文字表達一種意思之外，又必求其美觀，或當作裝飾，便是主重藝術的文字。但我們須知道：這兩者不是分得很淸楚的。記賬，寫信，作日記等，淸楚整齊之外倘能寫得美觀，當然更好。標語，匾額，對聯，扇面等倘只是寫得美觀，而文章不通，文字錯誤，決定

是要不得的。可知我國的文字，是實用的又兼藝術的。換言之，藝術常常幫助實用。例如標語的字寫得好，大家歡喜看。標語的效果就增大。商店往往請名手寫招牌，也是為了這個道理。

中國文字因有這個特色，所以中國人都應該學書法。我們切不可貪鋼筆鉛筆的簡便而廢棄原有的毛筆。須知中國的民族精神，寄託在這枝毛筆裏頭！

二　書體的變化

學習書法，應該知道文字的來由。我們現在常寫常看的文字，你知道是怎樣造出來的？變化很多，說起來極有興味。

據說，上古沒有文字，伏羲氏開始畫八卦。八卦只是幾條線，這便是文字的起源。八卦出世之後，便有人照雲的樣子寫文字，叫做雲書；照鳥的足跡寫文字，叫做鳥書；照蟲，龜，螺，虎爪，蚊脚，蝦蟆子，蝌蚪的形狀寫文字，叫做蟲書，龜書，螺書，虎爪書，蚊脚書，蝦蟆子書，蝌蚪書。然這些都是太古的事，不可考據了。文字的正式成立，據說在于黃帝時代。黃帝的史臣蒼頡，開始造六書，即象形，指事，會意，形聲，

轉注，假借。文字於是乎成立。到了周朝，宣王的史官叫做史籀的，根據了蒼頡的文字而造一種字體，名叫「大篆」。現在一般人所用的圖章，大家都見過的吧。圖章上彎彎曲曲的文字，便是「篆字」。但「大篆」是「篆字」中之最古的，不像圖章上的容易認識。現今流傳着的「石鼓文」（有正書局有石印本），便是大篆。這些字和現在我們所用的字，形狀相差很遠。你們看石鼓文，一定十個字裏有九個不認識。但須知現在我們所用的字，是由此變化出來的。

到了秦始皇時，丞相李斯嫌史籀的大篆太難寫，把牠變化，另造一種篆字，叫做「小篆」。小篆和我們現在所用的文字相去稍近。圖章上用的 便是小篆之類。故小篆比大篆容易認識。李斯寫的「嶧山碑」，「琅邪碑」，現今都流傳着，大家可以找來看看。

同時，秦始皇有一個縣令叫做程邈的，犯了罪，坐了十年牢獄。他在牢獄裏想出一種文字來。筆畫比小篆更簡，而且寫得快。叫做「隸書」。他造出三千個隸書來，獻給秦始皇。始皇統一天下，政事很忙，文書很多，正在嫌小篆太難寫；看見程邈新造的隸書，很高興，就放他出獄，封他做御史。隸書就流行。現今寫匾額等，用隸書的很多。

這與我們常用的字形狀很相近了。有一種隸書叫做八分，八是背字的意思，就是說筆劃左右背分。八分與如今常用的字更近了。

到了漢朝，有一個叫做王次仲的，把隸書稍加變化，就造出我們現在常用的「楷書」來。楷書在上述各種字體中，最爲便於書寫。故現在我們學習書法，卽以楷書爲標準。古來楷書寫得最好的，是所謂「鍾王」。鍾就是漢末的鍾繇，王就是晉朝的二王——王羲之同他的兒子王獻之。學書法，應該先學鍾王的楷書（他們寫的帖很多，有正書局等都有印本）。

楷書之後，還有兩種變化：東漢桓帝時，有一個叫做劉德昇的，把楷書筆畫改簡些，使牠可以寫得快，便造成一種字體，叫做「行書」。就是我們現在寫信等時所用的。漢朝又有一種字體，比行書更草率而寫得更快的，叫做「草書」。草書不知是誰先造的，但知道漢朝有草書大家史游，杜度，張芝（字伯英）。章帝命杜度用草書寫奏章，故曰章草，張芝有「草聖」之名。自此以後，歷代有許多草書大家出世。例如晉朝的衞瓘，索靖，二王，唐朝的張旭，和尚懷素，是最著的。王獻之寫草書一筆到底，故曰「一筆書」。張旭用頭髮寫字，亦有「草聖」之名。蘇東坡說：「楷書好比立，行書好

比走步，草書好比快跑。未有不能立而先能走步或快跑的。」故學書必先學楷，然後學行，學草。

三　歷代書法大家

歷代書法大家很多。現在推選最重要的楷書大家於下，使初學者知所適從。

從漢末起，到清朝止，書法上可分爲四個時代。第一代是魏晉六朝，第二代是唐，第三代是宋，第四代是元明淸。魏晉六朝人的字注重神韻，故神韻瀟灑。唐人嫌牠輕飄，改爲注重裝法，故唐人的字整齊謹嚴。宋人嫌牠呆板，改爲注重筆勢，故宋人的字縱橫盡態。元明淸人嫌牠放蕩，立意回復晉人的注重神韻，然而終不及晉人。

上面的話，初學者恐不易理解。但將來看過了下面諸大家的法帖，就漸漸能夠懂得。

魏有一大家，即鍾繇（字元常），他的字現今流傳的有薦虞帖，宣示表等。他是楷書的第一個大家。學書法的首先應該認識他。

晉有二大家，即二王。（一）王羲之，字逸少。官至右軍將軍，故通稱爲王右軍。

現今流傳的法帖有樂毅論，道德經，黃庭經，霜寒表等。（二）他的第七子王獻之，字子敬。法帖有孝經，女史箴，洛神賦等。這二王都長於楷書。大王的字神氣森嚴，小王的字神氣清朗。後人學書法必先學「鍾王」，即鍾繇與二王。

六朝有王僧虔，陶弘景，及僧人智永三大家，作風從鍾王，以上爲第一時代，都是注重神韻的。

唐代以書法取人，所以字的裝法都很謹嚴。而大家亦最多。最重要者可舉六人。（一）歐陽詢，字信本。字學右軍，剛勁遒逸。作品有千字文，陰符經，九歌，九成宮，醴泉銘等，學歐字的，宜先習醴泉銘。（二）虞世南，字伯施，是唐太宗的書法先生。他也學右軍，而比右軍溫厚秀潤。作品有孔子廟碑，破邪論序，千字文等。（三）褚遂良，字登善，也是學右軍的。但不及歐虞的雄逸。作品有聖教序，孟法師碑，儒林傳贊等。（四）顏眞卿，字淸臣，官至刑部尙書，封魯郡公，故通稱爲顏魯公。他的大楷很雄偉。中楷小楷太端正，不免拘束。作品很多，盧山題名，疎拙帖，爭坐位帖爲佳。多寶塔，東方朔傳贊不可作範本（米元章說）。（五）柳公綽。字子寬。用筆沉着有力，宜爲初學者作模範。作品有棠陽郡碑，南海廟碑等。米元章說他的字比他的弟弟寫得更好。

（六）柳公權，字誠懸，便是公綽的弟弟。他的字學歐陽詢，結體險怪，骨力清勁。作品有心經，陰符經，玄祕塔等。

唐代六大家中，虞、褚的字輕快，歐、顏、柳的字沉着。但都是裝法謹嚴的。這是第二時代。

宋代的書家嫌唐代的字太拘謹，用筆就活躍起來。故宋人字比唐人字生動。今舉四位大家：（一）蘇軾，字子瞻，卽蘇東坡。他首先廢棄曾唐人的「懸腕法」，（卽寫字時腕懸空，不着紙，詳見後文。）而開始把腕襯着紙而寫字。因此他的字柔順圓肥。作品很多，例如豐樂亭記，醉翁亭記，是後人最愛學的。（二）李公麟，字伯時，號曰龍眠居士。他的字筆勢縱橫，愛學的人也很多。作品中小楷洛神賦爲代表。（三）黃庭堅，字魯直，號山谷老人。他的用筆揮灑，變化不測。不及蘇的雄偉，而比蘇挺秀。伯夷叔齊碑寫得最好。（四）米芾，字元章，號海岳外史。用筆淋漓盡致，像他的畫。作品有千字文，上清儲祥宮碑，華嚴經等。上述四家的書法，都注重筆勢。這是書法的第三時代。

元人因宋人書體太放逸，立意要恢復魏晉的神韻。故元、明、清三代的書家，都以

鍾王爲師。這可說是書法的復古。今就三代中舉十大家如下：（一）趙孟頫，字子昂，爲元代最大家，取法二王。（二）劉基，字伯溫，是明代第一書家，取法智永。（三）趙撝謙，字古則，明人，取法鍾繇。（四）祝允明，號枝山，明人，取法二王。（五）文璧，字徵明，明人，亦學二王，而兼得歐、虞之長。（六）董其昌，號思白，又號香光，謚文敏，明人。書畫兼長。（七）顧炎武，字亭林，清人。（八）梁同書，字元穎，清人。（九）翁方綱，字正三，清人。（十）何紹基，字子貞，清人。以上十人的法帖很多。學書法的人都應該看看他們的作品，但不必學他們。因爲他們大都是學鍾王的。學他們，不如直接學鍾王。

四　碑帖的學法

碑是碑碣，帖是法帖。北朝人的書法通稱爲碑，南朝人的書法通稱爲帖。講字體，碑都壯美，帖都秀美。重美術的人宜學碑，重實用的人愛學帖。總之　碑帖都是書法的模範，可隨各人的性情而選用。如何選擇？如何應用？略說如下：

（一）碑帖的選法。有志研究書法美術的人，宜學碑。初學宜選用的，是龍門二十

品，魏齊造象，張猛龍碑等。因爲這些都是楷書，容易入手的。由此便可進而研究爨龍顏碑，爨寶子碑（隸楷之間），天發神讖碑（篆隸之間）等。

倘選用帖，一定要選鍾王。但鍾王不易着手，故宜先從唐人歐、顏、柳、虞、褚入門。選唐帖須視各人性情而定。性情沉着的人宜選習歐、顏、柳。性情爽逸的人宜選習虞、褚。選習若干時之後，即可直學鍾王。因爲大王的字用正鋒（見後說明）而森嚴，小王與鍾的字用側鋒（見後說明）而疎逸。

倘學隸書，最好先學鍾繇的「乙瑛碑」。張遷碑亦可。但不宜先取曹全碑。倘學草書，宜先學張芝與索靖。然後學王右軍（羲之）。

（二）碑帖的用法。一般人學書法，大都專拿碑帖來臨摹，老是一筆一筆地照樣描寫。這方法很不好。因爲這樣只能學得字的皮毛，不是學得字的精神。要學字的精神，必須多看。清朝的書家梁同書說：「帖教人看，不教人摹。」唐僧懷素的草書，是看了「夏雲多奇峯」而學得的。漢朝初有草書的時候，據說是看見了鬥蛇與担夫爭道而悟得其寫法的。可知學字不可專事臨摹，臨摹之外又應該多看。最好把帖拆開來，掛在壁上，日常行住坐臥隨時可看。這樣字的神氣能給你很深的印象，動手寫起來自然有精神了。

五　筆的用法

書法中最重要的是筆法。學筆法須先正姿勢。程道明先生說：「我寫字的時候，態度很恭敬。並不是要字習得好，這恭敬便是學習。」其實態度恭敬了，字自然學得好。姿勢端正了，然後講用筆。古人教人用筆，有四句格言，叫做「雙鉤懸腕，讓左側右。虛掌實指，意前筆後」。解說如下：

「雙鉤」——便是食指中指圓曲如鉤。這雙鉤與拇指一齊撮住筆管。這樣執筆可以挺直。至於筆的高低，古人也有歌訣，叫做「一管分爲上下中，眞字小字寫下攏。行書大字從執中，草書執上始能工。」寫眞書（即楷書）手指離筆頭一寸，寫行書二寸，寫草書三寸。握筆管宜用指尖。

「懸腕」——便是說手腕要懸空，不可貼着紙。大字運上腕，小字運下腕，則走筆如飛。這是古法。蘇東玻反對這懸腕法，說腕不妨貼着紙，總之，寫大字自然非懸腕不可。寫小字則不妨貼紙。

「讓左側右」——便是說左肘讓開，右肘側進來，使筆管對着鼻樑。這樣，寫出來

的字行間正直，不致歪曲。

「虛掌實指」——虛掌，便是說掌中要空。古人說，掌中要可以抱一雞蛋。實指，便是說大指食指中指的指尖要緊實地握住筆管。所以又有訣曰：「指要死，肘要活。」無名指小指要用力抵住筆管。這樣才可「無垂不縮，無往不收」。卽一直垂下去，無名指教牠縮住；一橫劃過去，無名指把牠收住，不露筆鋒。

「意前筆後」——就是說寫一筆時，心目中先想見第二筆第三筆。寫一筆時心目中先想見字的全體。多看法帖，體會字的精神，自然達到這地步。

用筆有「正鋒」與「側鋒」之別。正鋒就是筆尖藏在筆劃的中央，不露鋒芒。側鋒就是筆尖向外側出，筆劃便有鋒芒。用正鋒的書法嚴正，像王羲之的便是。用側鋒的書法妍秀，像王獻之的便是。初學以用正鋒爲主。

用筆又有「永字八法」。王羲之曾經費十五年工夫去學寫這「永」字。因爲這字含有用筆的八種方法，學好了這字的用筆，別的一切字都寫得好了。八法者：第一筆，曰「側」。第二筆，曰「勒」。第三筆，曰「努」。第四筆，曰「趯」。第五筆，曰「策」。



第六筆，曰「掠」。第七筆，曰「啄」。第八筆，曰「磔」。

六　行間與裝法

書法的要點已經說過了。以後學者可自向碑帖中去研究字的行間與裝法。但下面的說明可以幫助你們的研究。

古人說：「一字千字，準繩於畫。十行百行，排列於直。」便是說一篇書法，橫的方面由畫統一，竪的方面由直統一。故字的畫與直的方向，姿態，氣勢，最要講究。楷書的直，大都垂直，畫則大都左低右高，不與直成直角。（只有鉛字的畫，才與直成九十度角。又有極少數人，寫畫時左高右低，與通常相反。如近人朱祖謀的字便是其例。但這不是正格。）畫與直所成的角度，便是行間統調的機關。最淺近的統調，是一切畫與直所成的角度相等。進步的統一，是角度大體相等，而小處不等。優良的書法，就小處看，各直東歪西倒，並不垂直；各畫左傾右側，並不並行。然而就全體看，調和圓滿，一氣呵成。以前所認爲東歪西倒左傾右側的，不但不是毛病，竟非如此不可。於此可見書法藝術的妙處。

關於各個字的裝法，有下列數點宜注意：（一）避就——就是說要避去重複而就簡潔。例如「廬」字，左下方有兩尖撇，勿可重疊，宜變化其方向。又如「府」字，左外邊有一大撇，內邊有一小撇，也不可同方向，宜使大撇向下，小撇向左。又如「逢」字，底下一筆向右尖出，則上面的第三筆不可也向右尖出，宜寫作點形。（二）偏側——有許多字，生成不正的，宜隨其字勢而安置。例如「心」字，「衣」字，態度生成向右的，寫時宜靠左。「夕」字，「少」字，態度生成向左的，寫時宜靠右。又如「亥」，「女」，「丈」，「乂」，「互」等字，似正而實偏，寫時亦須注意安排。（三）相讓——就是說要顧到字的各部筆畫繁簡，而互相讓步。例如「變」，言字上畫宜短，讓地位給兩個系字。又如「辦」字，中央的位置宜低一點，讓地位給兩個辛字的大頭。又如「鷗」，「鸝」等，左右兩字都是下面大的，要注意鑲配，勿使擁擠。（四）意連——有的字，形狀隔斷，而意能相連，須注意安排。例如「之」，「以」，「心」，「必」，「小」，「川」，「水」，「求」等，分離的各部宜遙遙相照應，勿使真個脫離。（五）借換——有的字裝法困難，筆法可以變通。例如「祕」，醴泉銘中把示字的右點與必字的左點合而爲一，以防其雜沓。又如「靈」字，雨字下面的可改寫爲四字及主字。又如

「穌」，有時可把禾字同魚字對調。「秋」的禾字也可調到右邊來。「鵝」的我字可以加在鳥的頂上。（六）應副——就是說左右兩邊都是有許多畫的，應使各畫均勻相對。例如「龍」，「師」，「讎」，「轉」等便是。（七）撑拄——有的字，上部大而下部小的，下部應該寫得有力，可以撑住上部的重量。例如「可」，「下」，「永」，「亭」，「亭」，「寧」，「丁」，「手」，「司」，「草」，「矛」，「巾」，「千」，「予」，「于」，「弓」等皆是。（八）均勢——有的字，左右或上下兩部形勢相異，宜注意布置，保住均衡。例如「武」，「氣」等字，左邊靜而右邊動，左邊進而右邊出，則左邊宜布置得堅固，以防右傾。又如「勵」，「斷」，左邊繁而右邊簡，左邊大而右邊小，則右邊宜寫得有力，以防左傾。又如「省」，「炙」，上面大而下面小，上面動而下面靜，則下面宜坐得穩，以防倒翻。（九）附麗——有的字，看來雖分兩部，其實一部附屬他部，好比一個人提一個皮包似的。這時兩部要寫得靠攏，不可作成平等的兩部。例如「形」，「影」，「飛」，「起」，「超」，「飲」，「勉」等便是。凡是文旁，欠旁，支旁的字都是這樣。（十）包裹——凡包裹的字，要包得穩固。例如「園」，「圃」，「國」，「圈」等是四面包的。「尙」，「向」是上包下的。「幽」，「山」

是下包上的。「匱」，「匡」是左包右的。「句」，「甸」是右包左的。（十一）朝揖——凡字由數部合成的，各部須互相照顧，好像朝揖的樣子。學者可把各部看作各個人或物，正在合演一幕戲劇。例如「鄒」，可看作一人背負一人，另一人在後面跟着走。又如「謝」，「身」和「寸」好像夫妻二人，妻跟着夫走，途中遇見朋友「言」，夫和朋友相對說話，妻站在後面旁聽。又如「儲」，好像「者」一人朝外正坐，「言」和「亻」二人站在一旁請教他。又如「鋤」，好像「力」正在搬一件重東西「且」，「金」走來幫助他。學者倘懂得了這幾個比喩，別的字都可自由取譬，而容易看出各部互相朝揖的姿勢了。

第一章　音樂的種類

音樂可依六種標準而分類。現在從最重要者開始，順次說述如下：

一、從表現的工具上分類　音樂可分爲「聲樂」（Vocal music）與「器樂」（Instrumental music）兩類。聲樂用人聲當作樂器，其形式短小者多，長大者少。器樂則以各種樂器演奏，其形式長短不拘，短小的也有，長大的更多。聲樂盛行於中世紀，器樂勃興於十八世紀後的近代。聲樂曲上必附有歌詞，器樂曲則僅有音而沒有文詞。故聲樂是音樂與文學的綜合藝術，器樂是純粹的音樂，兩者又各可分類：聲樂，依照表現方式而分類，有獨唱，齊唱、輪唱，合唱等。依照樂曲形色分類，有獨奏，重奏　競奏，合奏等。依滿樂曲形式而分類，有舞曲，朔拿大，交響樂等。

二、從作曲的技法上分類　音樂有「複音樂」（Polyphony）與「單音樂」（Monophony）。複音樂的作曲法，樂曲有兩個以上的各能獨立的主要旋律，同時栢並而進行，作成複雜變化的效果。單音樂則每曲只有一個能獨立的主要旋律，餘者多是輔佐這

主要旋律的和聲，自己不能獨立。中世紀的宗教音樂，都是複音樂，十八世紀以後的近世音樂，都是單音樂。複音樂盛行於中世紀的聲樂時代，單音樂盛行於十八世紀後的器樂時代。複音樂的作曲法稱爲「對聲法」(Contrapunkt)單音樂的作曲法稱爲「和聲法」(Harmony)。複音樂的作曲有Canon, Fugur等形式，單音樂的作曲有Sonata, Symphony等形式。

三、從樂曲的性質上分類　音樂有宗教音樂與世俗音樂。中世紀時代，歐洲基督教勢力甚盛，人民差不多全是教徒，所有的音樂都是讚美上帝或基督的音樂，抒發人生感情的俗樂很不發達，是爲宗教音樂時代。十八世紀之後，德國音樂大家罷哈(Bach)便音樂脫離宗教而獨立，音樂方爲自由發表人生感情的藝術，是爲世俗音樂時代。然宗教音樂時代也有俗樂，如中世紀的流浪樂人便是。但當時視俗樂爲卑下，故甚不發達。又今日的世俗音樂時代，宗教音樂在教會裏仍是存在，不過是音樂中的一小部分吧了。

四、從樂曲的內容上分類　音樂有絕對音樂與內容音樂。僅由音樂的構造　音階，節奏，拍子等——表現美的感情的，叫做絕對音樂(Absolute music)，用音描寫自

然事象的叫做內容音樂（Content music）。絕對音樂如弦樂四重奏等，不描寫事象，沒有題名。內容音樂最淺近的叫做模仿音樂，即用音模仿風聲水聲，鳥鳴聲，馬蹄聲等；最高等的叫做標題音樂，用音暗示自然人事的情趣，如近代的交響樂，劇樂等是。

五、從時代的作風上分類　音樂有古典派，浪漫派，現代派等區別。古典派音樂注重形式的整齊與美麗，作者的情感常爲形式美而犧牲其自由。浪漫派音樂注重主觀熱情，樂曲的形式寧爲情感而自由變通。故前者是形式的，客觀的；後者是內容的，主觀的。裴德芬以前的音樂爲古典派，裴德芬以後的音樂爲浪漫派。十九世紀後半以來，注重標題音樂，稱爲現代樂派。

六、從民族性上分類　音樂有東洋音樂和西洋音樂的區別。東洋音樂中，又有中國音樂，日本音樂等。西洋音樂中也有條頓音樂，拉丁音樂，斯拉夫音樂之別。音樂與人類生活狀況有密切的關係，故一種國民性必有一種特殊的音樂，世間各國，各有其特殊的民謠。各地的音樂家，各有其特殊的作風。不過近世交通便利，民風互相影響，樂風的差別也隨之而減少。就東洋音樂與西洋音樂的大體的差別而言，東洋音樂注重旋律，西洋音樂注重和聲。故東洋音樂多輕清明快之趣，西洋音樂多緊張切逼之趣。

第二章　音樂的學習法

學習音樂第一要辨識門徑，第二要確修技術。說明於下：

一、辨識門徑　音樂表現可大別爲二類，其一是用人聲唱歌，名曰「聲樂」。其二是用樂器演奏，名曰「器樂」。聲樂中雖然也有種種組織法，但表現器具只是人聲一種，概稱之曰唱歌亦無不可。器樂則種類繁多，所用樂器有數十種，組織方法亦變化複雜。普通學生學習音樂，應取道如何的門徑，不可不先辨識。

現今普通學校中的音樂科大部分的工作是唱歌；或只限於唱歌而不修器樂。音樂科的工作範圍究竟如何？照教育部所定課程標準，初中一年生即須兼習唱歌和器樂基本練習。但實際奉行的學校似乎極少，大都僅教唱歌而音樂科的能事已畢。學校的實際雖然如此，但學者應該明白學習音樂所應走的正道。其道如何？答曰：「宜以聲樂爲基礎，以器樂爲本體。」在小學校受了唱歌訓練後，基礎略具；初中一年生自當進而接近音樂的本體。聲樂何以爲音樂課業的基礎？器樂何以爲其本體？其理如下：

第一：音樂是人的感情的發表。聲樂是用人聲演奏的音樂，故聲樂的發表感情最爲直接。最直接的表現最自由，且最易感染。因這理由，聲樂在音樂上有根本的價值。器樂原是由聲樂發展而來的，卽因人聲的音域有限，不夠應用，遂用樂器代替喉音而作更廣大的表現。換言之，聲樂是直接用自己的身體直接發表心中的音樂，器樂是在心中默唱而以樂器代替身體發表。故聲樂爲樂器的根本。無論學習何種樂器，必須從聲樂研究（唱歌）開始。凡擅長器樂演奏的人，同時必擅長聲樂；不過其喉音未經磨練，不能用口直接表現而在心中默唱而已。故中學校的音樂科須以唱歌爲主而以樂器練習爲副；以冀其基礎鞏固。

第二：音樂是表現音響的美的藝術。音樂與言語不同，言語含有意義，音響則只有高低強弱長短而沒意義。唱歌的歌詞是用言語表示意義的，故唱歌不是純粹的音樂，是音樂與文學的合併的表現。不用言語表示意義而僅由音響的高低強弱長短表出音樂的美的，正是器樂。故曰：器樂是音樂的本體。近世音樂發達以來，器樂勃興而大進。大音樂家的作品大多數是器樂曲，音樂演奏會所奏的大半是器樂曲。故近代稱爲「器樂時代」。器樂時代的人對於器樂必須具有相當的理解。故中學校的音樂科不可止於唱歌，而

必兼修器樂，使學生具有器樂鑑賞的能力，而接觸音樂的本體。

音樂的門徑較圖畫的簡明。學者只須先修唱歌，略具基礎，則兼習器樂，如是而已。唱歌是團體練習的，材料自有先生選配。器樂是個人練習，其材料亦有基本練習書或教本排定，不須自己探求。所修的樂器，則不外二種，即風琴與洋琴。因爲風琴與洋琴是最完全的獨奏樂器，既可奏旋律，又可奏和聲。故初習器樂，捨此莫由。如欲修習懷娥鈴，笛，喇叭等其他樂器，亦須以鍵盤樂器（即風琴與洋琴）爲基本。但普通學生的音樂課業時間有限，事實上不能專修多種樂器。故其音樂練習的工作不妨指定爲唱歌與彈琴二事。

二、確修技術　音樂的門徑很簡單，容易辨識；但音樂學習的難點在於技術的修練上。流動的音過去卽行消滅，不比形狀色彩的留下憑據，故音樂修練最難正確。不正確的修練，雖門徑無誤，儘可流入邪道歧途，而不能入門。故音樂學習的要點，全在技術修練的態度上。現代音樂進步發展已達於極高深的程度。故研究音樂必取極嚴格，鄭重而正確的態度。古人教人寫字態度必端莊嚴肅，曰：「非是要字好，只此是學。」這不是道學先生的迂闊之談，確是深解技術的人的循循善誘的教訓。凡技術修練，態度正確

者必多進步，習字與習音樂同一道理。但說明理由，學者必抱功利心而盼待效果。今不言明態度正確的效果，則學者無功利心於其間，而可在不知不覺之中漸漸進步了。學習音樂正宜取這樣的格言：「彈琴唱歌，態度必端莊嚴肅。非是要音樂好，只此是學。」近世進步的音樂，技術非常高深。無論聲樂的唱歌，器樂的彈琴，都不許當作消閒娛樂之物而任意玩弄，須用嚴肅的態度而勤修基本練習。音樂的基本練習如何嚴肅，請為讀者略述之。

聲樂的基本練習，首重發聲。聲有地聲，上聲，裏聲三種聲區。唱歌者必須充分練習這種聲區的，使唱時善於變換。聲區的變換名曰「換聲」。換聲是唱歌上極困難的一種技術。熟達這技術的唱歌者，其換聲不見顯明的痕跡，而自然移行。聲區的優劣，全由唱歌法的基礎的「發聲法」的學習態度而定。學習態度不嚴正，決不能習成優秀的聲區。發聲的要點在於呼吸。須使呼出的空氣皆為歌聲，全不夾雜一點別種的聲響，明快，澄澈而自由，方為最上的發聲法。又聲量的變化也須練習。唱歌時所發的聲，須先由弱聲開始，次第加強，再次第減弱，終於消失。這聲量調節的方法名曰 Messa di voce。還有聲的進行也有種種的技術。例如從一音移到別音時，欲其不分明界限而圓滑

進行，名曰「貫音」(Legato)；由此更進一步；欲使兩音完全接續，名曰「運音」(Portamento)；反之，各音短促而分離的唱法，名曰「頓音」(Staccato)；使歌聲震顫，名曰「顫音」(Vibrato)。這等唱法各有其巧妙的用處，練習聲樂的人均須一一認眞地修習。唱歌者的最初步的工夫是練習發音字眼的明確。在唱歌上，無論何國言語，其發音必須明白清楚而正確，不得稍有模糊。練習者須置備小鏡子一面，照着自己的口而較正發各母音時的口的形狀。母音有五，即A(阿)，E(哀)，I(衣)，O(惡)，U(烏)。發A音時口作大圓，E作闊扁形，I作狹扁形，O作小圓形，U作合口形。歌詞中所用的字眼都是各種子音和這五個母音的結合，故五種母音正確練習之後，就能正確地唱奏一切歌詞中的字眼了。母音練習之法，先用A音唱出音階上的各音，及各種音程練習課。順次及於其他四音的練習。同時由指導者或由自己從鏡中檢點口的形狀，每唱一音，務使口始終保住同樣的形狀而發同樣的聲音。不勵行這種嚴正的練習，帶着笑而任意唱歌的，都不是正當的學習者。他們是以唱歌爲遊戲，他們是侮辱聲樂，他們的學習是徒然的。

彈琴的基本練習更爲嚴密繁複。例如練習洋琴，則須依據原冊的基本練習書而一課

一課地彈練。每課中都有艱難的指法與迅速的拍子。一課彈練十分成熟，然後進而彈練新課。這不比看書，不是以懂得其意義爲目的，而以學得其技術爲目的。要懂得意義，可用理解力及記憶力；但要學習技術，理解與記憶都無用，而全靠「熟練」。熟練不能速成，除了一遍一遍地多彈以外沒有別法。中等天才的人要熟練一個小小的洋琴曲，至全無停頓與錯誤而流暢地演奏的地步，至少也須彈練數十遍。但這種實技的工夫，必須身入其境，然後知道其難處。平日在小風琴上隨意亂彈小曲的人，聽了如此嚴肅的話未必能相信。他們不知道彈琴一定的指法，音樂有複雜的和聲。不講指法，不用和聲，要僅在琴鍵上彈出一道旋律，原是容易的事。但現在的進步的洋琴音樂決不能就此滿足，必須用複雜的和聲與正確的指法。我們只有十個手指，要同時按許多鍵板而敏捷地繼續進行，自非精研指法不可。但這仍不過是局部的技術而已。就全體而論，名家的作曲都有一定的速度與表情。彈奏的人必須充分理解其樂曲全體的內容，用了相當的速度而表現其曲趣，方爲完全的演奏。故學習洋琴須用極認眞的態度。演奏者的身體的姿勢，手指的彎度，足的位置，頭的方向，都須講究，必須用恭敬嚴肅的態度，方能探得洋琴音樂的門徑。否則止於音樂的遊戲

第三章　讀譜法

樂譜的道理很簡單，一小時內可以說完；但要看了樂譜即刻能流暢正確地唱出來或彈出來，非熟練不可。熟練就是多看多唱多彈，這全靠讀者自己用功，不是本書所能負的責任了。

樂譜讀法上最困難的一點，在於要同時顧到音的高低和長短。樂譜上用音符的位置的高下來表示音的高低；同時又變化音符的形狀，以表示音的長短。初學者讀譜要辨明音符的位置而分別 do, re, mi, fa, ……同時又要顧到音符的形狀而分別各音應時的長短，便感到困難。現在先把這兩種表示法分別說明。

樂譜上關於音的高低的表示法，如第廿六圖。音樂上所用的高低不同的音，自最低至最高約有數十個。但其中性質不同的，只有七個，即CDEFGAB。許多的音，都不過是這七音的反

C D E F G A B c d e f g a b c d e f g a b c d e f g a b c

第廿六圖

覆，不過每反覆一次，其音增高一倍。例如第廿六圖中的風琴的鍵盤，共有二十九個鍵板。這就是七音的四次反覆（餘多一音），即這鍵盤含有四組（一組即七個音）。但各組的高度，自左向右，順次加倍，故這二十九個鍵各有一定的名稱，即第一組中的稱爲「大字C」，「大字D」……第二組中的稱爲「小字C」……第三組中的稱爲「一點C」……第四組中的稱爲「兩點C」……第五組中的稱爲「三點C」：這叫做「音名」。樂譜要表出這些高低不同的音，其法用十一根水平線，每一線之上與每兩線之間，均可記錄一個音，由下向上而漸高。但中央的一根水平線，平時省去不寫，要用的時候臨時加描一根短線以表明之。又把上面的五根線和下面的五根線分開一些，使成爲上下相連接的兩個五線譜，以便於閱讀。上面的五線譜稱爲高音部譜表，下面的五線譜稱爲低音部譜表，但十一根線和各線之間，一共只能記錄二十一個音。欲記錄比這更高及更低的音，可在上方及下方添加短線，其短線即名爲加線，如第廿六圖所示。「上一點C」音適在鍵盤的中央，即譜表的中央，故名曰「中央C」。

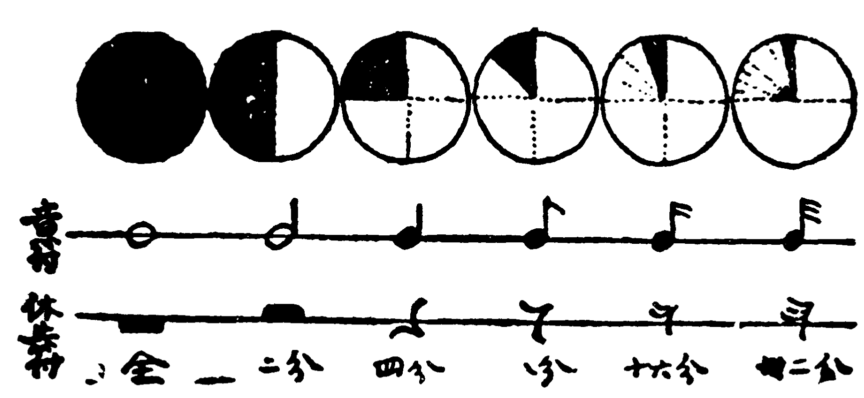
樂譜上關於音的歷時長短的表示法，如第廿七圖。發音的名曰音符，不發音而靜默的名曰休止符。全音符與全休止符歷時最長，以下順次減半，即如圖中上方的圓圈所表

示。這種音符與休止符，每個歷時幾拍，沒有一定。普通有三種：曲首冠用四分之幾的分數的，以四分音符當作一拍，則全音符歷時四拍，以下順次減半。曲首冠用八分之幾的，以八分音符當作一拍，則全音符歷時八拍，以下順次減半。曲首冠用二分之幾的分數的，以二分音符當作一拍，即全音符歷時二拍，以下順次減半。在符的旁邊附加一點，即其歷時加長二分之一，名曰「附點音符」。(休止符與音符同例)

關於音的高低與長短的表示法，即如上述。知道了這兩種表示法之後，再來談「音階」與上述的許多「音名」的關係。

音階上共有七個字，即do,re,mi,fa so,la,si。這叫做「階名」。階名的七個字也由低而高，也可以反覆數次，每次增高一倍。但各字間的高低的距離，有一定規則。最通用的長音階，其各字間的距離規定如第廿八圖。

即第三四兩字之間，最後一字與其次的音階的第一字(可稱爲第八字)之間，其距



第廿七圖

離較別的各兩音間的距離減短一半。故別的各兩音的距離稱爲「全音」，這兩處則稱爲「半音」。卽一個音階之中，含有五個全音與兩個半音。若統以半音計，卽一個音階平分爲十二個半音。

現在我們可把階名和音名配合起來。卽拿第廿八圖的七個字配到前第廿六圖的音名上去。且看配在那裏的七個音名上最爲合適。你便可發現，把do字配在C音上最爲合適。試看第廿六圖中的鍵盤，自C以下（向右）的八塊鍵板（CDEFGABC）之中。第三四兩鍵板之間與第七八兩鍵板之間沒有黑鍵其距離爲半音，其餘每兩鍵板之間都有黑鍵，卽都是相距全音的。這便和第廿八圖的音階完全符合。所以拿C音當作do字而彈琴唱歌，最爲便利。這時候所彈的樂曲便稱爲C調樂曲。C調爲一切調子的基礎，故亦稱爲「基調」。

第廿八圖

但唱歌彈琴，不限定用C音當作do字，有時比C更高的音當作do字。這就發生許多

麻煩。卽在琴鍵上須用到黑鍵，在譜表上須用到調子記號。

先就琴鍵上說：例如現在要改用G音作do字（請看第廿六圖），則音名與階名的配合如下：（＝表示全音距離，－表示半音距離）

G＝A＝B－C＝D＝E－F＝G

do＝re＝mi－fa＝so＝la－si＝do

卽第六音以下全音半音的位置不符合了。補救的方法，須將第七音F升高半音，改用了其右隣的黑鍵 #F ，然後合於第廿八圖的音階的規則。（#稱爲升記號，卽升高半音的記號；b稱爲降記號，卽降低半音的記號。剛才所用的黑鍵，比F高半音，故稱爲「升F」；又因比G低半音，故亦可稱爲「降G」。第廿六圖中各黑鍵均有兩個名稱。）這音階稱爲「G調長音階」。

但改用G音當作do，只要把第七字改用黑鍵，還算是不十分麻煩的。倘用D音當作do，更要麻煩。卽

D＝E－F＝G＝A＝B－C＝D

do＝re＝mi－fa＝so＝la＝si－do

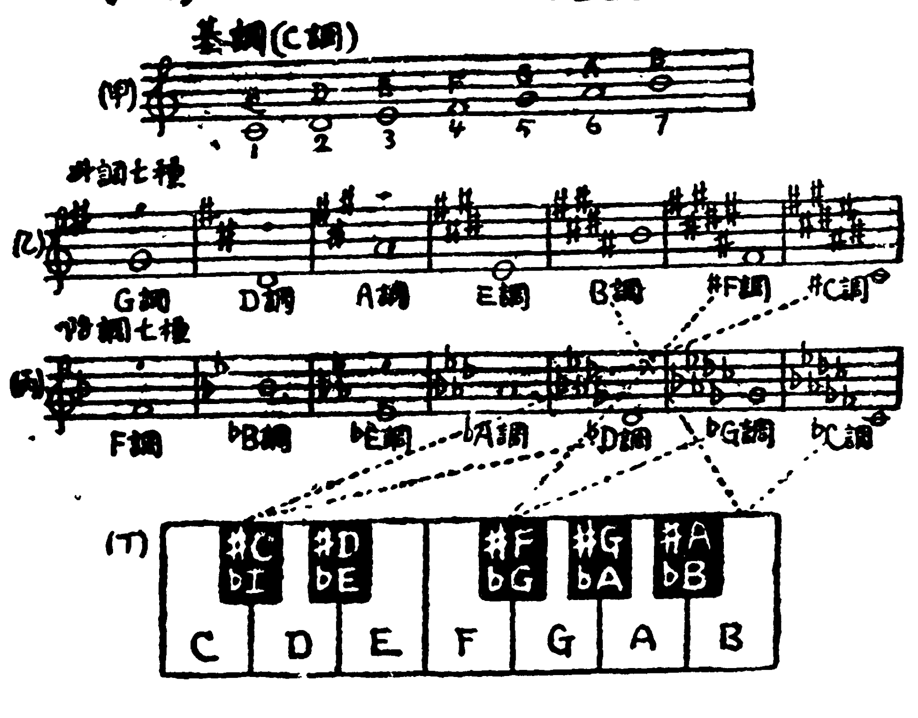
須把第三音F升高半音，用黑鍵「升F」，又把第七音C升高半音，用黑鍵「升C」。這音階稱為「D調長音階」。D調長音階比G調長音階更為麻煩，已經須用兩個黑鍵了。但是用兩個以上（最多要多到六個）的黑鍵的調子也有，看到後面的第廿九圖自當知道。

次就譜表上說：第廿六圖譜表上附有∧記號的地方是半音的距離，讀者必須注意。最容易的C調，是拿兩五線譜中央的「中央C」當作do，半音的地位全然符合，寫譜最為便利。倘改為G調，即拿高音部譜表的第二根線上（自下向上數）的「一點G」音當作do字，則si字（第五線上的兩點F）必須升高半音，方合於音階的規則。其法在譜表開始處的第五線上加一升記號（如第廿九圖乙），則全曲中凡此第五線上的「兩點F」音，皆升高半音而符合於音階的規則了。這譜表稱為「G調長音階譜表」。（下方的低音部譜表同理，即在第四線上加一升記號。）

倘改為D調，即拿上面的五線譜的第一線下面的「一點D」音當作do字，則mi字（第一二兩線之間，即自下向上數第一間中的一點F音）須升高半音，si字（第三間中的兩點C音）也須升高半音，方合於音階的規則。即在譜表開始處的第一間與第三間中，各

加一升記號，成爲「D調長音階譜表」。但第一間與第五線同音名，故升記號寫在第五線上亦可（如第廿九圖乙）。這些升記號就稱爲調子記號。請參看第廿九圖的調子記號一覽圖。

低音部譜表與高音部譜表是相連接的。音的位置雖不同，但移調的道



[illegible]	#	b
寫法	始於第五線，以後下四步，上五步	始於第三線，以後上四步，下五步。
讀法	最後之#，必當新調之[illegible]字	最後之b，必當新調之[illegible]字。
數法	見一#順數五步，首尾相共	見一b逆數五步，首尾相[illegible]。

第廿九圖

理相同，故現在第卅九圖中僅示高音部譜表。
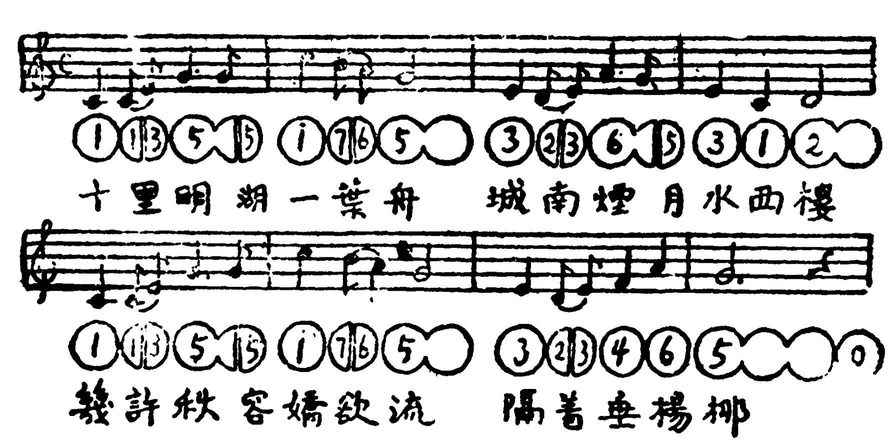
調子的移變，是樂譜知識中最麻煩的一部分。第卅九圖所示移調的規則，務望讀者留意分辨。今附加說明如下：

先在（甲）圖中認明了某調的各音的位置與名稱。然後用升記號來變化調子，卽如（乙）圖。用降記號來變化調子，卽如（丙）圖。欲知（乙）（丙）兩圖的變化，可參看（戊）的說明表。卽升記號的寫法，從第五線開始，爲G調；次向下第四步上再寫一個，爲D調。又次，向上第五步上再寫一個，爲A調，餘例推。降記號的寫法，從第三線開始，爲F調；次向上第四步上再寫一個，爲降B調，又次，向下第五步上再寫一個，爲降E調；餘例推。又如（戊）表中識法所示，欲辨識這是何調，do字在那裏，可按照最後的一個升（降）記號而辨識。卽凡最後的升記號所在的地方，一定是這新造出來的調子的si字，由此向上走一步，或向下走六步，卽可找到該調do字。這do字適當某音（看甲圖）該調卽爲某調。降調的辨識法例推。但不由最後的升降記號，也可辨認這是何調與do字在那裏。卽如（戊）表中的數法所示，見一個升記號，順數五步，卽do re mi fa so（略作1 2 3 4 5），so在（甲）圖中爲G音，故知其爲G調，卽以（甲）

圖中的G的地方的音爲do字。倘見兩個升記號，則數1 2 3 4 5，5 6 7 1 2，2字在（甲）圖中爲D音，故知其爲D調，卽以D的地方的音爲do字。餘例推。若遇降記號，則逆數卽 do si la so fa（1 7 6 5 4）……亦可依前法求得調名的do字的所在。數法的順逆卽如（己）圖所示。讀者倘依照識法或數法的說明而試驗（乙）（丙）兩圖中的十四個調子，便可會得調子變化的法則了。

但（乙）（丙）兩圖所示的十四個調子，內中有三個是重出的。卽如點線所示，升C與降D同是一鍵，只須用一個，餘一個重出。又升F與降G同一鍵，升B與降C同一鍵，亦均屬重出。結果（乙）（丙）兩表中共有十一個調子，加上基調，共得十二個。故西洋音樂上共有十二調，與中國音樂上的十二律相同。

樂譜記錄法的規則，在上文中已經概括地說過了。道



第三十圖

理很簡單，一小時內可以說完；但熟練很不容易，至少須費數十小時的唱歌練習，方能正確流暢地閱讀譜表。現在舉一個識譜的實例在上面，以供全未學習者的練習，上面的第三十圖，是「中文名歌五十曲」（開明版）第二十九頁上的「早秋」曲的一部份。這是C調長音階的樂譜。五線譜下面的圓圈表示拍子，每一圓圈爲一拍。

第四章 唱歌法

唱歌是用人的聲音來表現的，卽用喉代替樂器而演奏。人們的喉雖然都會發出聲音。但普通說話時所需的聲音，只求清楚，而不講求其音色。要把聲音當作樂器而演奏，則必須用特殊的方法，而加以磨練。磨練聲音的方法，根本的有三種，卽呼吸練習、聲區練習與發韻練習。學習唱歌的人，必須勤修這三種練習。

所謂呼吸練習者，就是空氣的呼出與吸入的方法的練習。肺臟呼出的空氣，觸動喉頭的聲帶，使之振動而發生聲音。所呼出的空氣的分量的多少，與聲音的音量的大小有關。故欲發健全的聲音，必須練習相當的分量的空氣的呼吸法，呼吸的方法不正確，決不能發生健全的聲音。故唱歌練習的基礎正是呼吸練習。

呼吸練習有四種方法，卽緩吸緩呼法、緩吸急呼法、急吸緩呼法與急吸急呼法。

緩吸緩呼法，先取直立的姿勢，頭部正直，胸廓充分張開，兩肩向後方，口稍張開徐徐將空氣吸入，至肺中充滿空氣，不能再吸爲止。此時肺中所充滿的空氣須留意勿

使漏出，令暫在肺中存儲一兩秒鐘，然後徐徐將空氣呼出。其吸入及呼出，愈緩愈佳。——如此反覆，即緩吸緩呼法的練習。

緩吸急呼法，吸入的方法與前一種相同，不過空氣在肺中存儲一二秒鐘後，急速地噴出。即吸入時愈緩愈佳，呼出時愈急愈佳。

急吸緩呼法則反之，急速地吸入，空氣在肺中儲存一二秒鐘之後，徐徐地噴出。

急吸急呼法，即急速地吸入，存儲之後，又急速地噴出。

練習呼吸，最初宜請教師指導。請教師用指揮棒或教鞭調節呼吸的速度，比學者獨自練習穩當得多。即教鞭起的時候表示吸入，教鞭放下的時候表示呼出。教師已有相當的唱歌修養，其對於時間的調節必然適宜。若初學的練習者，則緩急之度每每不勻，因之其練習不易獲得良好的效果。由教師指揮若干時之後，學者漸漸習慣其方法，便可獨自練習。每日清晨在空氣新鮮的園林間行這呼吸練習，不但有益於唱歌，而且於身體的健康上很有補益。

凡歌曲的開始及有休止符的地方，唱者宜行充分的吸入，以準備唱歌時的呼出。在歌曲的進行之中，倘沒有休止符，宜在樂句交替的地方的音符中借用歷時的幾分，行迅

速的吸息。這方法最要迅速敏捷。不可因吸息而延長拍子，又不可因急速的吸息而在唇間發出吵音。

第二種磨練聲音的方法，是聲區練習。人的聲音的性質，因其發聲的方法的不同而有「地聲」「上聲」及「裏聲」的三種區別。這就叫做聲區。但普通男聲僅分爲「地聲」及「上聲」兩種。

我們唱歌的時候，發高聲時與發低聲時，並非是常用同樣的發聲法的。發低聲時所用的，名曰地聲；發高聲時所用的，名曰上聲；發更高的聲時所用的，名曰裏聲。在唱歌上巧妙地應用這三種聲區，使唱歌的表演十分優美完全，即名曰聲區應用法。

凡音，因共鳴狀態如何而音質各異。人的發聲機關的構造，猶如風琴類的樂器。肺臟猶如與風機，聲帶猶如發音的簧。氣管（胸部）咽喉（後頭部）及口腔等，都是作成共鳴的空窩，聲區的分別，主要由於這等空窩的共鳴狀態而來。上述三聲區的音質，其共鳴部份的差等，大致如下：

一、地聲　地聲爲最強固廣闊的音，發聲時喉頭及氣管皆大擴張，聲帶全部振動，胸部全體起共鳴，故或稱爲胸聲。地聲是男子的最主要聲區。

二、上聲　上聲的音質比地聲稍細，呼吸的壓力及分量亦稍減少。其共鳴部分主要在於喉頭及口腔。上聲又稱爲中聲，爲女子的最主要的聲區。

三、裏聲　裏聲的音質比上聲更細，呼吸的壓力及分量亦更少。其共鳴部分主要在於喉頭的內部（喉頭），故又稱爲頭聲。

要之，聲區的差別，在於發聲機關的形狀及作用，呼吸的方向、分量及壓迫的多少等。簡言之，即聲音或從胸出，或從口出，或從頭出。最初須請教師實地指導而練習。以後可憑自己的生理的感覺，辨別聲音出發的來源，而自行練習。

第三種應練聲音的方法，就是發韻練習。唱歌所唱的是歌詞中的語言文字，語言文字的正確的讀法，便叫做發韻法。文字的音，大都有音頭及音尾，其音頭稱爲子音，其音尾稱爲母音。例如一個「花」字，用西洋子母拼起來便是HWA。這時候頭上的HW即爲子音，後面的A即爲母音。只有AEIOU等母音，其發音始終不變；其他由子音拼成的，其發音的最開始及其延長一定不同，即開始處爲子音，延長處爲母音。例如將「花」字延長起來，到後來就變成A（阿）音。唱歌與普通說話的異點，即普通說話大都音尾短促，唱歌則音尾多延長。因之，唱歌中的母音，比會話中更爲重要。故唱歌中特

重「母音練習」。發韻法的主要的練習，便是母音練習。

母音的差別，大致由於開口的度（下顎放下之度），舌的位置（詳言之，舌的前部、中部、後部或全部，裝置在口腔內的下段、中段或上段，因而上顎與舌之間所生的空隙的差異）及唇的形狀（或向下開，或向橫伸，或突出等）而生。音樂上所練習的母音有五個，即A（阿），E（哀），I（衣），O（屋），U（烏）。各母音的發聲法大致如下：

A——先把口張大，齒間的廣度約可插入二指。把舌放平，裝置在口腔的下部，然後發聲。

E——口作扁平形而張開，齒間的廣度約可插入拇指。舌的中部裝置在口腔的中段，然後發聲。

I——口作扁平形而張開，但比前更狹，齒間的廣度可插入小指。舌的前部（但非舌尖）裝置在口腔的上段，然後發聲。

O——口形稍窄而開作圓形，齒間的距離宜比拇指之幅稍廣。舌的後部裝置在口腔的中段，然後發聲。

U——口仍開作圓形，不過稍狹，齒間的距離以插入小指爲度。兩唇突出，舌的後

部裝置在口腔的上段，然後發音。

上述五個母音的發聲法，就口的形狀而言，不外圓形與扁形兩種，但開度的廣狹不同。即

廣圓——A
中圓——O
狹圓——U
中扁——E
狹扁——I

初學唱歌的時候，宜用小鏡子一面，照着自己的口，而練習母音的正確的發聲法。母音練習有兩種利益：第一，母音發聲法正確之後，唱歌的發聲也便正確。因為一切唱歌中所用的字，都是母音和子音拼成的。第二，練習樂曲的時候，不用do re mi fa等字而用母音，則於音程練習上大有利益。例如僅用A音來練唱一樂曲，則樂曲中所有的音都唱作A字，僅由A各字的高低表出樂曲的旋律。這時候各A字的高低的相差，非仔細辨別而表明不可。這比較用 do re mi fa 等字練習樂曲更為困難而嚴格。故對於音程的

練習上很有利益。同時其對於樂曲的理解，也可得不少的幫助。因爲如前所說，歌曲的精神在於樂曲上，卽在於音的高低强弱長短上。故摒去別的字眼，而僅用一種字（例如A）來表出音的高低强弱與長短，卽歌曲的精神的純粹的表現，可以促進學者對於音樂的理解。

以上，關於聲音磨練的三種基本的練習法大致已經說過了。但這種練習，宜在教師的指導之下實行，要完全個人獨習，頗有困難之處。因爲凡是技術，不能全憑講義的說明而自習，都需要實地的指導。講義的說明，不過是實技練習的一種補助而已。

學習唱歌，除了上述的三種練習必須勤修之外，還有幾點不可不知的事，現在也得講一講。

凡美是由於眞實而正確的技術而產生的 不眞實不正確的技術，卽使有人歡喜，一定不是正當的美 。唱歌的材料是聲音。故求聲音的眞實與正確是唱歌研究上的第一大事。世間有幾種音樂，表面聽來非常華麗悅耳，但其中沒有眞實與正確的技術，故其性質卑俗。對於藝術的理解力淺薄的人，往往愛唱那種華麗悅耳的音樂，而對於眞實正確的基本練習，覺得枯燥無味而不願實行。這是趣味的墮落，爲藝術硏究上的致命傷，須

知眞實正確的練習，一時雖若枯燥無味，但入門以後，卽可感到深刻而廣大的興味，爲那種華麗悅耳的音樂所萬不能及。這時候你便發見走向藝術的國土的道程了。

音樂是耳的藝術，音樂的訓練是耳的訓練。唱歌雖然由於喉音，但喉音不過用爲表現工具而已，歌聲的正誤與美惡，全靠耳朵之辨別，故唱歌仍是歸根於耳的訓練。以上所說的磨練聲，可說是唱歌的樂器（喉）的用法的磨練。倘喉音健全而耳朵沒有辨別力，終於不能唱出完美的音樂。故耳的訓練是一切音樂訓練的基本。訓練耳力，除了多聽以外沒有別的辦法。例如臨音樂會，開蓄音機，或聽教師的範唱，都是耳力訓練的良好的機會。但聽的態度非認眞不可，倘用聽戲的態度，全以自己的娛樂爲本，或僅依自己的偏好而取舍樂曲，則雖多聽亦少利益。必注意傾聽，用感情體驗音樂的滋味，全不執着偏見而廣泛地鑑賞一切的音樂，則其藝術研究的道程自會寬大而進步。現今最進步的蓄音機，其發音與眞的肉聲幾乎沒有差別。辨取世界著名的聲樂家的蓄音片，以爲唱歌練習之助，比聽教師的範唱當得更多的利益。

唱歌是人聲的演奏，卽以人的身體爲樂器的。故唱歌者的身體的姿勢，也是一項重要的練習。姿勢不正當，猶如樂器的構造不良，使不能發出美的音樂。唱歌的正當的姿

勢，第一胸廓須充分張開，兩手下垂，身體直立。練習時坐唱亦可，但總不及立唱的合理。故正式的出席唱歌，總是立唱的。及唱歌者的衣服，不宜太緊，胸部尤不可略有束縛。束縛則吸入的空氣的分量減少，其唱歌即不自由。唱歌者的顏貌宜溫雅而從容，口形宜略作微笑。唱歌中頭的位置不可變動：發高音時不可把頭仰起，發低音時不可把頭俯下。手足亦不可動搖。但為求拍子正確，不妨用一足尖輕輕扣拍。——總之，唱歌者的姿勢與態度，須十分鄭重而認眞，不可略有輕佻放浪之態。現今一般社會對於唱歌一事，視為一種游戲，因而取輕忽的態度。但他們是不解藝術，侮辱藝術。藝術上的唱歌，是嚴肅而尊貴的一種事業，我們應當取鄭重而認眞的態度去研究。

第五章　風琴與洋琴的奏法

一切器樂之中，最完全的莫如鍵盤樂器，即風琴與洋琴。因爲牠們既能自中地奏出旋律，又能自由地奏出和聲。故學習器樂，以彈琴爲主。風琴與洋琴，其構造的音色各異；但根本的彈法大致相同。即同是用十根手指按鍵盤而彈奏的。故兩者可說是大同小異的樂器。

風琴有兩種，即管風琴(Pipe organ)與簧風琴(Reed organ)。前者是由風通過管而發音的，後者是通過金屬的簧而發音的。現今美國所稱爲風琴的，普通是指管風琴。我國普通所稱爲風琴的，是指簧風琴。管風琴組織極大，其音域之廣不亞於洋琴。每音設一管，因管的長短粗細而分別音的高低。下部風箱的組織，和普通所用的簧風琴的相同。按鍵盤時，這鍵盤所屬的管開放，下方風箱中吹出的風就通過這管而發出一定高低的某音。簧風琴，規模比管風琴小，音域亦較狹。每鍵下方有一片銅製的簧，因簧的長短厚薄而分別音的高低。按鍵的時候，這鍵所屬的簧受風，即發一定高低的某音。簧風

琴有大小各種。最小的約三組音（即三個Octave），最大的約五組音。又有單簧雙簧之別。雙簧的音量較宏，音色較佳。

洋琴構造比風琴複雜。簡單地說，是並張許多金屬製的弦線，每弦設一槌，槌柄附着於鍵盤。按鍵盤，則槌打弦而發音。構造複雜，音的强弱變化也自由得多。故洋琴在獨奏樂器中，佔有最主要的位置。洋琴依形式而分為兩種：其弦平張者曰平臺洋琴，直張者曰竪臺洋琴，但構造原理相同。洋琴價格比風琴昂貴。普通的洋琴，現值每架五百元左右。大的管風琴雖然也極貴，但數十元一具的簧風琴也已可用。在藝術上的地位，洋琴也比風琴為重要而正大。風琴在宗教樂時代盛行。但因為牠的音色莊重而威嚴，宜於宗教樂而不宜於世俗的音樂。故自洋琴發明之後，風琴的用途就限於教會內，而世俗的家庭學校中都用洋琴了。近世的大音樂家，多數是研究洋琴的人。專為這樂器而作曲的人很多。例如罕頓（Haydn）、莫札爾德（Mozart）、裴德芬（Beethoven）、李斯德（Liszt）、勃拉謨斯（Brahms）和剛纔所說的洋琴詩人曉邦等，都是近世最大的洋琴音樂家。

洋琴與風琴，在彈法上是大同小異的。現在我們先就彈琴所宜共通注意的要點說一

說，

要學彈琴，第一要熟識正譜及其與鍵盤的關係。學習音樂，正譜當然非通不可。倘學唱歌，有時還不妨看看簡譜；但學習彈琴，絕對不宜用簡譜，非用正譜不可。因爲正當的彈琴方法，是眼看樂譜而手按鍵盤。決不可先把樂譜讀熟，然後眼看鍵盤而彈奏。慣用簡譜的人往往犯這惡習．因而阻礙其進步。倘用正譜，即可免此惡習。因爲正譜上的音符，以位置的高下來表示音的高下，與鍵盤的由低趨高相一致。看見譜表上高一位的音符，手指便可在鍵盤上向右移行一位，高二位的音，向右移行二位。即譜表與鍵盤在形式上有對照的關係。故習熟之後，眼睛看到譜表上的音符時，手自會在鍵盤上摸着相當的鍵板。即手與眼相關連而一致動作，爲彈琴練習上最重要的技術。簡譜是由意義表明音的高低（例如用數目字1表示do，2表示re等），在形式上不能與鍵盤相對照，又簡譜不能記錄重音及和聲。故在彈琴上，宜絕對廢棄簡譜而用正譜。且必須熟達正譜與鍵盤的對照的關係。

青年們往往聽見別人彈行進曲或舞曲，覺得好聽，因而自己也發心學習彈琴。但是你們必須按照教則本而從枯燥的基本練習學起，決不可直接從行進曲或舞曲練習。別人

彈行進曲等彈得好聽，正是他們的基本練習的辛勞的收穫。你們決不能不勞而獲。彈琴的教則本，是專門的技術家根據了自己學習經驗，苦心編製而成的。一課一課的基本練習，難易適度，進行有序，都是循循善誘的教程。練習者應該絕對信仰而服從。一課彈練純熟之後，方可進於次課。每次均須熟練，不可自由刪節。

彈法上最根本的要事，是手的指法。正式學習彈琴，手須有一定的姿勢，按鍵須用一定的手指。沒有經過正式的訓練的人，往往亂用手指，只求鍵板按得不錯，而不拘用那個手指，最為惡習 這亂用手指的惡習養成之後，後來矯正非常困難 。這惡習的來源，也是由於不肯依照教則本漸進而欲獵等先試有趣味的樂曲之故。倘能依照教則本而漸進，則手指的運用自能合於一定的規則。兩手上的手指，都有一定的名稱 即自大指至小指，順次稱為12345，左右兩手都如此 。 教則本中樂譜的上方或下方所註的12345的數字，便是指法記號，並非do,re,mi,fa,so 的簡譜。五指之中，45兩指平時運動最少，其筋肉最不靈敏。故彈琴時對於這兩指的練習，尤宜注意。

音階練習及五指練習，最為重要，可說是基本練習的基本練習。二者都是平均發展各指的能力的練習。音階練習，左右兩手的指法不同，不妨先把兩手分別練習，然後合

併彈奏。但在練習樂曲的時候，必須兩手同時進行，決不可把兩手分別練習。初彈時覺得困難，可把拍子放得極緩，徐徐練習，漸熟，而拍子漸漸加快。樂曲的緩急，有拍子記號及速度記號等規定者，宜依照所規定的速度而彈奏。五指練習及音階練習等，以手法磨練爲目的，則拍子越速越佳，但不可因過速而彈錯。彈琴的人，膽欲大而心欲細，膽大則流暢而有生趣，心細則不致彈錯。

流暢是純熟爽快的意思，但拍子音符等仍須按照樂譜而正確彈出，不可任意緩急或擅加不必要的裝飾音等。往往有未受正式的彈琴敎養的人，歡喜在樂曲上漫附無謂的裝飾音，最爲惡習。很高尚的樂曲，常常被他們彈成惡俗不堪入耳的音調。梅花三弄等中國俗樂，其曲趣本來柔膩不振。演奏者又把牠加上了華麗的裝飾音，便更加油滑而難聽。又有人彈琴，歡喜濫用八音，即常把左手的大指與小指按彈相隔八音的同名音，甚或左右兩手皆彈八音。以致把樂曲的音量無端地增大，而樂曲中的音符都變成促音一般。這種都是遊戲的彈法，最有傷害於音樂的美，而反認爲增加音樂的美。但這是他們的音樂鑑賞力低下的原故。他們不能辨識崇高、優美、深刻等高尚的音樂美。而聽到華麗、複雜、柔軟、急速的音調，便以爲是可貴的藝術。這猶之不懂色彩的調和對比的

美，而專重五彩的複雜，顯見其眼光的低淺。在前面也曾說過：美是由於正確而來的。不尋正確而尋油滑，不能得美而反得醜。油腔滑調的音樂，使聽者感覺異常的不快，便是爲了不正確而醜惡的原故。音樂技術最重正確。十九世紀世界大洋琴家褒洛（Hans von Bulow）教訓學習洋琴的人說：「洋琴家有三要事：一技術，二技術，三技術。」他的意思就是「由正確的方法，按正確的時間，而奏正確的音符」。這話可當作彈琴學習者的座右銘。

以上所說，是風琴、洋琴的學習者所宜共通注意的幾個要點。兩樂器構造既不同，彈奏上亦各有特殊的方法。現在再就兩者的特殊的要點談一談。

風琴奏法的特殊點，是踏板的用法、音栓的用法及增音器的用法。這些都是洋琴奏法上所沒有的。分述如下：

踏板的功用，是伸縮風箱，使箱內空氣上通於簧或管而發音。故踏板的輕重與音的强弱有關。往往有彈風琴的人，兩足合着樂曲的拍子而踏踏板，這是不良的習慣。因爲在樂曲進行中，有時須把踏板重踏，以增加音量；有時須輕踏，以減少音量。養成了合拍子而踏足的習慣，便不能自由緩急輕重了。學彈風琴，宜在心中按拍，而兩足專司踏

板。兩足踏下時的用力，普通宜大，宜深，宜緩。遇特別需要强大的音量時，可以加急。但踏板不可太急。太急，往往有發音粗雜之弊。

音栓（Stop），就是鍵盤上方樂譜下方的圓形木栓。這些栓的用度，是加潤音色。拉出某一音栓，則風琴所發的音添加某種特殊的音色。彈琴者按着樂曲的性質拉出某幾個音栓而彈奏，其樂曲便富生趣。音栓的數目無定。最小的風琴沒有音栓 。較大的風琴，有音栓自二個至二十個、三十個不等。各音栓位置的配列，亦沒有一定。音栓頭上附有文字，其文字爲樂器名稱或關於强弱的術語。彈琴者看了音栓的文字而選擇應用。故音栓上的文字的意義不可不記誦 。今將風琴上普通所用的音栓的名稱及意義記述如下：

Melodia——清脆。

Volia——圓滑婉美，如微渥拉。

Volia Dolce — 流麗、明朗，如微渥拉。

Vox Humana——發音顫動（不宜獨用）。

Creble Coupler——彈中音部各音時，高音部的同度音與之聯合發音。

Bass Coupler——同上，與低音部聯合發音。

Flute——清朗，如笛。

Forte——强烈，雄壯。

DiaPason——流動，平滑。

Dulciane——爽利。

Dulcet——弱而優美。

Piano——柔和。

Clarablla——柔弱而愉快。

最初練習彈琴，可不用音栓。彈樂曲的時候，可審樂曲的性質選用某幾個，音栓不濫用，濫用則損失彈琴的趣味。

增音器(Swell)，位在膝的近傍。其作用是增大音量。小風琴上只有右方一個，較大的風琴則有左右兩個。左方的增音器的作用等於全部音栓的作用。增音器用膝開閉。開閉方法有兩種：一是漸開漸閉，二是急開急閉，都須視樂譜上的記號而實行。

漸開漸閉的記號
- Crescendo或<（漸强）
- Decrescendo或>（漸弱）
- Dimiruendo（同上）

急開急閉的記號
- f（即forte强）
- ff（即fortissim最强）
- sf（即sforZando一音强）
- ac（即accent特强）
- ∧或>（同上）

踏板音栓及增音器，對於風琴音樂的表現上，有很大的關係。不善應用這三種機關的人，所彈的樂曲往往板滯。善於應用，其音樂就多變化而有生氣。

洋琴奏法上的特殊的技術，是運指法及踏瓣的用法。

洋琴的鍵　構造與風琴不同，故按鍵的方法亦不同。風琴上的鍵只要按下便發音；洋琴上的鍵則徐徐按下不能發音，必稍用力一彈，內部的槌方始扣弦而發音。故彈奏洋琴，手指的運動更要活潑，須多作五指練習及音階練習。五指練習實為洋琴練習的基本

教練，凡是認眞的教師，一定勉勵學生勤修五指練習。但是練習的人，往往因爲其困難而沒有興味，不肯用功；甚或閒却五指練習，獵等而進，以求有興味的樂曲，其實反而頓失了興味。因爲基本不固，彈奏任何樂曲都不能充分感得有興味。

踏瓣位在洋琴的下部，奏者的兩足的近旁，大都是銅製的兩個瓣。右方的一個名曰Damper pedal，又稱曰Forte pedal。左方的一瓣名曰Soft pedal。

Damper pedal用右足踏下時，洋琴內部遏止弦音的機關不發生作用。因之弦線一經發音之後，繼續振動而延長其餘音，且同調弦的共鳴更加強大，使洋琴所發音有熱鬧的壯大的音色。右足離開踏瓣，則內部遏止弦音的機關依舊作用，音的振動經過相當時間即便中止。樂曲中欲發強大、豪壯的音時，用這踏瓣，其在樂譜上的記號即Ped。音符下面附有這記號，即自這音起踏下右方的踏瓣，表示停止踏瓣的記號，如＊。音符下附有這記號。至此音右足離開踏瓣。即彈上述的兩記號之間的音符時，右足須保留在右方的踏瓣上。踏瓣的用法須正確而敏捷。樂曲上沒有註明上述的記號，不可濫用踏瓣。

Soft pedal用右足踏下時，洋琴內部槌與弦的距離縮短，槌扣弦的力就減小，使洋琴發音微弱。樂曲中欲某數發音柔軟時，用這踏瓣。其在樂譜上的記號是Una Corda。

停止的記號是Tre Corda，或略作T.C.。

要之，這兩個踏瓣的作用，是使音加强或減弱，即Piano與Forte的自由表出。故洋琴彈奏者似用不到足，其實足的運動也很要緊。

洋琴音樂上還有種種特用的記號，也是學習所應該知道的。現在記述在下面：

R.H.即Right hand（英）
M.D.即 Main droite（法）
　　　Mano destra（意）
—用右手彈奏

L.H.即Left hand（英）
M G.即Main gauche（法）
M.S.即Mano sinistra（意）
—用左手彈奏

2 Hands（英）
2 Handen（德）
2 Mains（法）
—獨彈

4 Hands （英）
4 Handen （德） 二人聯彈
4 Mains （法）

2 Piano zu 4 Handen 兩洋琴兩人彈奏。

洋琴彈奏的技術非常複雜。有時，在右方的鍵，因爲右手無暇，須得把左手伸過去彈奏，其處的音符上卽須加註L.H.等記號。反之左方的鍵要用右手彈奏時，須加註R.H.等記號。有時兩人四手合彈一洋琴，有時兩人兩洋琴合奏一曲。可見近世的洋琴音樂非常進步而發達。

西洋樂器種類甚多，有彈奏樂器，吹奏樂器，打奏樂器，不下數十種。而洋琴在一切樂器中獨佔有特殊的地位。因爲牠構造複雜，音色優美，節奏鮮明，旣能自由演奏旋律，又可完全演奏和聲。別的樂器都沒有像牠一般十全的表現能力。提琴及管樂器只能演奏旋律。打樂器只能加强節奏。洋琴則兼備各器的優點。故洋琴有「樂器之王」的稱號。複雜長大的洋琴演奏。聽來無異於由數百人用數十種樂器而合奏的管弦樂。這實在可說是全能的樂器！所以外國的學校、團體、家庭，大都置備洋琴。近世的大音樂家，

大作曲家多半是洋琴家；即使從事歌劇或提琴研究的人，也必從洋琴研究出發，或旁修洋琴音樂。故關于洋琴音樂的書，特別豐富。初學者往往欲選擇而無從着手。普通學習洋琴的人，採用下列的幾册書：（即初學宜用）

F.Beyel:Piano Method

Czerny : op. 139

Cze:ny : op. 639

Czerny : op. 848

有相當基礎後，可續彈較深的樂譜，即：

Sonatiben Album

Sonaten Album

第六章　提琴的奏法

在一切西洋樂器中，要算懷娥鈴的演奏法爲最困難。牠的價値的要點，是發音的自然和音色的美麗。因爲懷娥鈴上的音的字眼沒有規定而完全用左手的手指在弦線上摸出來，又用弓在弦線上磨擦而發音，故所發的音好像人的喉嚨的唱歌聲，非常自然。又懷娥鈴的琴身的質地、形狀和構造，都極講究，使十分利於傳導音響的振動而共鳴，故所發的音的音色非常美麗。琵琶能及得牠麽？不能。因爲琵琶雖然也有四根弦線，但音的字眼用格子固定，又是彈撥弦線而發的音，其所發的音瑣碎而不自然；且琵琶的琴身的製造不及懷娥鈴的講究，共鳴的效果不甚良好，故音色亦遠不及懷娥鈴的美麗。三弦和胡琴能及得牠麽？也不能。因爲三弦雖然沒有固定音的字眼爲格子，但也是彈撥弦線而發音的，且共鳴作用也不及懷娥鈴的精良。胡琴雖是用弓磨擦弦線而發音的，但其構造過於簡單，不能演奏複雜的音樂，音色亦很粗陋。所以懷娥鈴看似與琵琶三弦等相彷彿的樂器，但在音樂上的價値比牠們高得多。同時演奏亦比牠們困難得多。西洋樂器

中最有獨奏樂器的資格的有兩種，即洋琴與懷娥鈴。演奏的技法，懷娥鈴實比洋琴更不易精通。學習洋琴只要指頭靈敏，學習懷娥鈴又要耳朵對於音的辨別力。故洋琴是手的樂器，懷娥鈴是手與耳的樂器。缺乏先天的人　學習洋琴或別種樂器不過進步慢些，總有一點成績可見；但學習懷娥鈴竟全然不能入門。反之，倘是像薩拉薩推的先天豐富的人，一旦遇着這樂器，就感到無上的興味而猛進。技術愈是進步，興味愈是濃厚，懷娥鈴音樂的高深實在沒有止境。這小小的樂器能載沒有止境的高深的音樂，故其製造法當然很値得講究，而非常困難。略舉製造法的數點來說說：例如琴身的木箱，形狀，體積和材料，對於共鳴作用很有關係，非精細研究不可。材料的選擇尤爲精細。製作這小小的樂器，須用到數種的木材。例如琴腹須用松木，取其疏鬆而利於傳導音響；背板須用楓木，取其緻密而可以緊固琴身。又如弓的木材，須用布拉齊爾地方特產的一種輕而堅緻的木材，弓毛須用長短粗細相同的一種馬的尾毛。其他各小部分，亦都根據一定的理由，選用一定的材料與製法。例如腹板兩旁的f字形孔，不僅是一種裝飾，而在傳達弦線的振動的腹板上有重大的作用。又如木箱周圍的一條黑線，也不僅是一種裝飾。這黑線名曰「象眼木」，是在腹板與背板的周圍刻了一道小溝，而用黑色的細木條塡入的。

有了這象眼木，腹板與背板的木質的振動受了限制 ， 可以集中於箱內而作成强力的共鳴。——以上所舉的，不過懷娥鈴製造法上的數點，但由此已可窺知這樂器的製造的困難了。所以專門的懷娥鈴製造者對於製造法須費長年的研究工夫 ， 經過累代的改良進步，然後產出最良好的樂器。世界上製造懷娥鈴最有名的國是意大利。

懷娥鈴的起源遠在於古代埃及；但懷娥鈴本身是意大利人創造的。據說三千年前，埃及尼羅河地方有一個人名叫麥底雷(Mercury)的，有一天在尼羅河畔散步，他的脚偶然蹴動了地上一種東西，發出鏘然的美音。原來這是一隻死久而乾燥了的龜殼，因了殼內的空氣的共鳴而發出美音的。他就模仿這龜殼的形狀製造一種四弦樂器，名之爲「拉伊亞」(Lery)。這便是懷娥鈴的遠祖。後來這拉伊亞漸漸發達，到了十一世紀而形式一變，就稱爲「微奧爾」(Uiole)。這便是懷娥鈴的近祖。到了一千五百二十年，有意大利人把微奧爾再加改良，成爲現在的懷娥鈴的形狀，這便是懷娥鈴的創生。懷娥鈴的眞的生命與價値，是意大利人所賦與的。因爲微奧爾像琵琶一樣，有劃分音的字眼的格子，意大利人開始把這些格子除去，而改造爲沒有格子的懷娥鈴 。 當時世人都非笑他們，以爲沒有格子是不便於演奏的。其實這正是懷娥鈴的特色。沒有了格子，在演奏法

上固然困難得多，但發音自然而變化豐富，從此這樂器一躍而佔有一切樂器中最高位置了。

故意大利是懷娥鈴的故鄉。十六世紀時，意大利製造懷娥鈴的名匠輩出，供給最優良的樂器於世間，就中最有名的製造者有阿馬諦（Amati,1596－1684），薩洛（Gaspa-rada Salo,1560－?），格爾內理（Garneri,1640－1745），及前述的史德拉第伐利斯（Stradivarius）諸家。最後的史氏全家都研究懷娥鈴製造法，在意大利諸家中最爲著名。而史家諸人中研究最精的，便是前述的昂篤尼奧。故昂篤尼奧是自來世界上最大的懷娥鈴製造者。他曾經費了二十年的工夫，苦心研究懷娥鈴的製造法。結果，他所作的懷娥鈴質料最良，造法最精，因而發音亦最美。他是意大利克雷莫那地方的人，因這原故，懷娥鈴又稱爲「克雷莫那」。西班牙女王所贈與薩拉薩推的，正是世間最名貴的「克雷莫那」。

如上所說，懷娥鈴的價值最高，製法最難。故表面看來好像是與琵琶、胡琴等同類的小小樂器，其性質却高貴得多。就其音樂而說，自來有無數大作曲家專爲這樂器製作高尚艱深的樂曲。我們如欲把所有的懷娥鈴名曲學習過，恐怕畢生的精力與時間亦不夠

用。就其樂器的價格而說，最普通的懷娥鈴亦需數十元，良好的製品每具值價數百元。至如「史德拉第伐利斯」的懷娥鈴，在現世差不多是無價之寶了。故西洋樂器中的懷娥鈴，可說與中國樂器中的古琴相似。古琴音樂實際如何，在我們已不容易聽到，但看見古書上所說，姜伯牙的鼓琴只有鍾子期一人能知音，子期死了，伯牙不復鼓琴，可想見他的琴上所奏的音樂一定非常高深；又如所謂古桐琴，向來視爲一種稀世的珍品。關於西洋的懷娥鈴，雖然沒有這樣神祕性的逸話，但世界所最知名的，在歐洲空前絕後的懷娥鈴大家也只有二人，即前述的西班牙的薩拉薩推和比他早半世紀的意大利人巴格尼尼（Niccolo Paganini 1782—1840）。讀過「孩子們的音樂」（開明書店版）的人一定記得巴格尼尼在皮鞋上張四根弦線，當作懷娥鈴而奏出微妙的音樂的逸話。這逸話也已有些不可思議了。薩拉薩推自作一曲懷娥鈴名曲，名叫「流浪音樂」，即 Zigeunerweisen。這樂曲音節非常複雜，拍子非常急速，非有充分的練訓的人不能演奏。現今世間的人所演奏的，已比薩拉薩推自己演奏的拍子放緩二倍，然而現在的人還是嫌牠過於複雜迅速。回想薩拉薩推自己的演奏，一定是變化迅速而神出鬼沒的。薩拉薩推以後，世間沒有出現過可以匹敵他的第三個懷娥鈴大天才呢。

現在我們要談一談關於學習法的話了。學習懷娥鈴，第一要認識樂器的性質與價值，而作相當的準備。頗有些愛好音樂的人，因爲不會明白懷娥鈴的性質與價值，而輕易地選習這樂器，這種人在我看來是明明地向着失敗而進行的。他們既沒有相當的先天，又沒有充分的忍耐力和時間，他們想在課餘，業餘花費少量的勞力和時間而換得音樂的享樂。倘然他們所選的樂器是較容易的東西（例如曼獨鈴或口琴），或者可以相當地達到他們的目的；但倘輕易地選習了懷娥鈴，他們的練習將來一定要受困難的障礙而半途廢止。故學者的準備，第一是要檢點自己是否有相當的先天，即指的能力與耳的能力。這一點自己或者難於正確判別，宜請求懷娥鈴的先輩的試驗與忠告。倘然先天不甚豐富，還是捨棄這最難的樂器而另選較輕便的樂器。第二須準備相當的時間而下一個極大的決心。時間每日至少須有一小時，不可間斷。但所謂一小時，不是確數的一小時，非有些餘裕不可。譬如你兩點鐘下課，三點鐘又要上課，其間空閑的時間確數雖有一小時，但是除去休息和預備等，總要打一個七折，則練習時間的淨數不過半小時多一些，故一小時的音樂練習，其實須有兩小時的空閑的準備，方始從容。好學的青年往往打如意算盤，預備在一個暑假中要讀完若干本書，但到了開學的時候，往往大失所望，而

感到懊喪。這就是計算時間過於精確而忘卻了餘裕的必要之故 。練習懷娥鈴比較讀書更費精力，故時間的餘裕非更加充分不可。在元氣不甚旺盛的人，兩小時的課業中間的一小時空閑，實在不宜於練習懷娥鈴。倘勉强支撑，一定不能持久，且有妨礙於練習的進步。練習之前須有相當的休息以涵養其精力，練習之後又須有相當的休息以恢復其疲勞。則練習的時間即使不長，效力一定顯著。

旣然有了充分的準備而開始練習了，須得注意這二事，即第一是須用正確嚴格的態度而從事練習，第二是須親近其他的音樂以輔助懷娥鈴音樂的進步。

正確是音樂技術修練上最必要的一種精神。練習懷娥鈴這至難的樂器，開始時尤須正確。除音的長短與音的高低當然要正確外，又有演奏姿勢與指法，弓法，均要求絕對的正確與嚴格。演奏姿勢就是身體的態度，琴身的持法 ，指的按法，弓的移動的方法等。這些都有一定的規則。故學習懷娥鈴的人，最初須對着鏡子而練習。從先生得着指導之後，自己又須時時向鏡中檢點自己的姿勢是否正確。指法就是左手上除大指以外的四根手指的運行的練習。進步以後，關於指法有專門的練習書。但初學時的基礎先非正確穩固不可。指法除了服從練習書上所註明的以外，還有種特殊的應敭應抑的方法，須

實地從先生學習。這種特殊的方法看似不甚重要，其實對於技術的進步上很有關係。故懷娥鈴不能完全獨修 。閉門造車，一定不利於將來的進步。弓法就是右手的弓的運行法。進步以後，關於弓法也有專門的練習書。初學所應修的基礎，最重要的是弓的用力的輕重與弓的移動的方向。用力的輕重與發音的强弱有關，方向的正確與否與音色的美惡有關。這完全是右腕的筋覺的練習。筋肉習慣於正確的活動之後，即能在弦線上自由的奏出正確美麗的音了。初學者更有要正確地實行的事，是對於練習課的熟達。凡練習一課，必須練得全部精通純熟，奏起來毫無一點停頓疑逗之處，然後進而練習其次的一課。練習書上的課程，是懷娥鈴的先輩根據了他的經驗和必然的順序而編制的，學者必須逐課純熟練習。一課的技法未曾練習純熟，決不可貪快而遽習其次的一課。各課都有聯絡的關係，對於一課的技法未曾體得，不能進而修得其次的一課的技法。故貪快而急進的人，其進步反而遲滯了。又有初學者不肯照練習書依次漸進，擅自刪略自己所不歡喜或困難的課程，而專選富有興味的小曲風的課程，這是懷娥鈴學習上大忌的一事。一般人的見解，往往視音樂爲娛樂的東西，以爲弄音樂可以全不費力而獲得陶醉與享樂。但在具有正當的音樂訓練的人，一定確信音樂訓練是非常刻苦而嚴肅的一事。牠當然有

興味，但不是像他們所想的一種淺薄的興味，而是用刻苦與嚴肅的奮鬬而換得的一種深刻的興味。淺薄悅耳的興味，是下流的音樂的所有物。音樂的價值越是高貴，其所含的理性越多，即練習與鑑賞時需要的困難越多。一個音樂的初學者不肯依照正確的練習書而刻苦用功，而一味追求滿足自己的興味的樂曲　他明明是自己阻礙自己的進步。因爲他沒有經過訓練，他自己的興味是淺薄的，能適合他自己的興味的樂曲一定是淺薄的音樂。固執己見，從此不能從事於高尙的音樂了。初學者應該胸中毫無成見，而以極謙虛的態度而恪守練習書的課程。這是練習上第一要注意的事。

第二要注意的事是親近其他一切音樂以補佐懷娥鈴音樂的進步。前面已經說過、懷娥鈴是並用手和耳演奏的樂器。因爲懷娥鈴上的音的字眼沒有格子規定，全靠演奏者用自己的左手的四根手指去摸出來。手指是聽命於耳朶的。耳朶對於音沒有正確的辨別力，手指決不能摸出正確的音的位置。故學習懷娥鈴須訓練耳朶。換言之，學習懷娥鈴的人不可專弄懷娥鈴，應該預習或旁修其他的音樂，例如學習唱歌，聽各種的演奏或聽留音機等。凡對於耳的音樂的訓練有補益的事　學懷娥鈴的人都宜親近。初學者多習唱歌及聽賞，可使手指所按的音正確。進步的懷娥鈴學習者多聽別人的演奏，可以幫助他的

技術的上進。我有好幾個朋友對於懷娥鈴已修得相當的技術，他們自己說，他們曾從留音機上獲得不少的幫助。——因爲在中國，聽懷娥鈴或其他音樂演奏的機會是很少的。

懷娥鈴同類的樂器有四種，形體最小的是懷娥鈴，稍大的叫做「微瀉拉」（Viola），更大的叫做「賽洛」（Cello），最大的叫做「倍斯」（Bass）。這四種樂器構造是完全同樣的，不過形體大小不同，故音樂者稱牠們爲「弦樂四姊妹」。懷娥鈴猶似最小的妹妹，但是她的才華最豐富，發音最明亮，表現最雄辯。雖然其他的三者也都可獨奏，但在音樂演奏上，以懷娥鈴獨奏爲最正大而最盛行，便是爲了其最雄辯的原故。這四者都是「磨擦弦樂器」，卽用弓磨擦弦線而發音的。此外還有「彈弦樂器」，卽由指甲彈撥弦線而發音的。彈弦樂器的價値不及懷娥鈴的高尙，學習起來也不像懷娥鈴的困難。愛好音樂的人想學一種弦樂器而沒有充分的準備，不宜選習懷娥鈴而大可選習彈弦樂器。彈弦樂器中最普通的是曼獨鈴（Mandolin）與奇塔（Guitar）。曼獨鈴也是四弦的（兩根合成一組，共八根弦線）。奇塔有六弦，故可稱爲六弦琴。這等樂器學起來不費多大的勞力，但也可獲到相當的音樂的陶冶。普通音樂愛好者的選習這種樂器，最爲輕便而穩妥。

第七章 口琴的奏法

一 口琴的種類

口琴有單音複音兩種。單音的只有八孔，十孔，或十二孔，只能作小兒的玩具，不能奏複雜的樂曲。複音的每孔有兩層，發音宏亮；現在所謂口琴，便是指複音口琴。

複音口琴有二十一孔的，二十三孔的，二十四孔的，以至二十八孔的。普通適用的，是二十一孔或二十三孔的口琴。

此外還有重音口琴，半音階口琴等，普通不用；大規模的口琴合奏中往往用之。

本書讀者欲購備口琴，可買二十一孔或二十三孔的C調口琴。牌子有種種，「真善美」牌子甚通行。但別的牌子也可用。

二 口琴演奏的姿勢

口琴的拿法，各人略有不同 但大概相同。普通的拿法，先將口琴兩端放在兩手的

大指和食指間。然後左手指彎轉來，遮護琴面。最後右手指彎轉來，包住左手指端，如第三十一圖。

吹口琴時，兩唇啣住口琴不可太緊，須使口琴可以向左右自由活動。身體或坐或立皆可。胸部宜挺起，則肺部呼吸自由，呼吸有力。倘立奏，則左足立停，右足稍微踏出，作體操中「少息」姿勢，最爲相宜。



第三十一圖

二 口琴的樂譜

口琴曲不用五線譜而用簡譜。簡譜用1234567七個字構成。高音的在其上方加一點（再高則加二點）。低音的在其下方加一點（再低則加二點）。故二十一孔的口琴上各音的寫法如下：

$\underset{\cdot}{1}\ \underset{\cdot}{2}\ \underset{\cdot}{3}\ \underset{\cdot}{4}\ \underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{7}\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{4}\ \dot{5}\ \dot{6}\ \dot{7}\ \dot{1}$

簡譜音符歷時的長短，以劃及點爲記號。普通有下列數種：（假定1爲一拍）

1 — • —（四拍）

1 — •（三拍）

1 一（二拍）　　1（一拍）

$\underline{1}$（半拍）　　$\underline{\underline{1}}$（四分之一拍）

$\underline{\underline{\underline{1}}}$（八分之一拍）

倘在音旁加點，則加長原音之半，其點叫「附點」。普通附點音符如下：

1 一・（三拍）　　1.（一拍半）

$\underline{1}$.（四分之三拍）　　$\underline{\underline{1}}$.（八分之三拍）

休止符用0表示。歷時長短也有種種，其表示法同上。即：

0 一・一（休四拍）　　0 一・（休三拍）

0 一（休二拍）　　0（休一拍）

$\underline{0}$（休半拍）　　$\underline{\underline{0}}$（休四分之一拍）

$\underline{\underline{\underline{0}}}$（休八分之一拍）

口琴樂譜頭上，有分數寫在左角，即如$\frac{4}{4}$，$\frac{2}{4}$，$\frac{3}{4}$，$\frac{6}{8}$，$\frac{2}{2}$等。

這些是拍子記號。其意義如下：

$\frac{4}{4}$每小節四拍，以四分音符（即1）爲一拍。

$\frac{2}{4}$ 每小節二拍，以四分音符爲一拍。

$\frac{3}{4}$ 每小節三拍，以四分音符爲一拍。

$\frac{6}{8}$ 每小節六拍，以八分音符（即 $\underline{1}$ ）爲一拍。

$\frac{}{2}$ 每小節二拍，以二分音符（即 1 一）爲一拍。

今舉義勇軍進行曲中一句爲例，註明拍子如下：初學者可以舉一反三。

6	5	2	3	$\underline{5\ 3}$	$\underline{0\ 5}$	$\underline{3\ 2}$	$\underline{3\ 1}$	3	0
中	華	民	族	到了	最	危險	的時	候	
第一拍	第二拍	第一拍	第二拍	第一拍	第二拍上半拍休止	第一拍	第二拍	第一拍	第二拍休止

四　口琴的音階

風琴上的鍵板，是1234567順次排列的。口琴則為了便於伴奏（理由見後第六節）的關係，只有中央一組大部順次排列。

左方（低）右方（高）的各組中，七音時有顛倒。這是初學口琴時最感困難的一點，須得久後方能習慣。

今將二十一孔及二十三孔口琴上各音的位置註明如第三十二圖。有ഗ的地方，表示順序顛倒。寫在孔的上格的表示吹，寫在孔的下格的表示吸。

五　單音的奏法

單音奏法，是口琴學習的初步。舊法兩唇作小圓孔，對準某一兩孔而吹吸。但此法不佳，其理有二：一

(32)

吹　1 3 5 1 3 5 1 3 5 1　吹
吸　低　2 4 6 7 2 4 6 7 2 4 6　高　吸

廿一孔口琴的音階

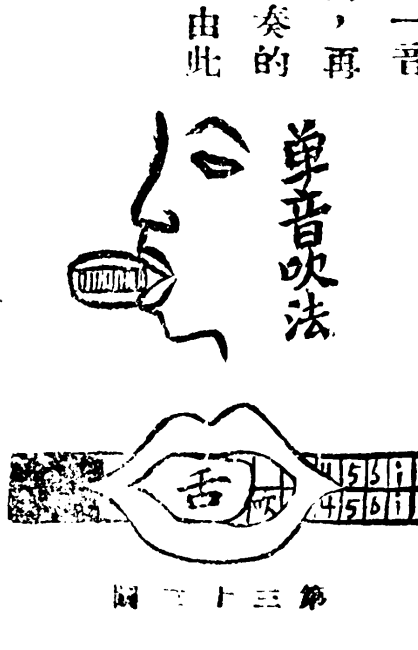
吹　1 3 5 1 3 5 1 3 5 1 3　吹
吸　低　2 4 6 7 2 4 6 7 2 4 6 7　高　吸

廿三孔口琴的音階

第三十二圖

者，如此吹吸，發音不宏亮。因爲口洞太小，空氣進出分量很少。二者，慣用此法，將來吹吸伴奏時須另換口的姿勢，很不便利。因此，新式的單音奏法，兩唇並不作小圓孔對準某一琴孔，而用舌將左方的琴孔舐住，僅留出最右方的琴孔通氣，這樣地吹吸起來，所發的音便是最右方一琴孔的音，而發音宏大。其姿勢如第三十三圖。

最初練習單音奏法，是練習音階。先就中央的一音階，即1 2 3 4 5 6 7 ·1八個字，順次由低向高，再回轉來由高向低。務使唇右角的通氣孔，對準所欲奏的琴孔，而用舌頭精密舐住其餘的琴孔，勿使發音。由此更進一步而練習伴奏，最爲便利。



第三十三圖

六　伴奏加入法

伴奏，就是用三個字音去陪伴一個音。這三個音叫做「和弦」，這一個音叫做「單音」。例如用1 3 5三個音（和弦）去陪伴·1音（即1 3 5三音和·1同時發出），即成伴奏。

照和聲學的理論，135三個音同時響出，無論其順序如何（例如135，35·1，5·1·3等）都是諧和的。故可作爲和弦。

2467四個音中，任何三個音同時響出，也很諧和。例如246，46·2，6·2·4，7·2·4等便是。惟67兩字同時響出，稍感不調和。但輕輕的響出，亦無妨礙。

口琴就應用這和聲學的理論而作伴奏。琴孔的順序時有顛倒，正是爲此。

伴奏之法，將兩唇深深地啣住口琴，務使含住七個琴孔。如第三十四圖。然後用舌將左邊的六個琴孔舐住。

但使最右方的一琴孔發單音。正在吹奏單音時，忽然將舌頭縮回一下，其時左方的六個孔（三個音）忽然同時響出，即135一和弦，去陪伴那單音。但舌頭縮回一下，立即舐住，故伴奏所佔時間不長，大約爲單音的三分之一。如此，音樂仍以單音爲止，而其中跳

吹

舌

135

吸

舌

267

第三十四圖

着和弦的伴奏，彷彿加了一種裝飾，聽來更加複雜繁華而美麗。

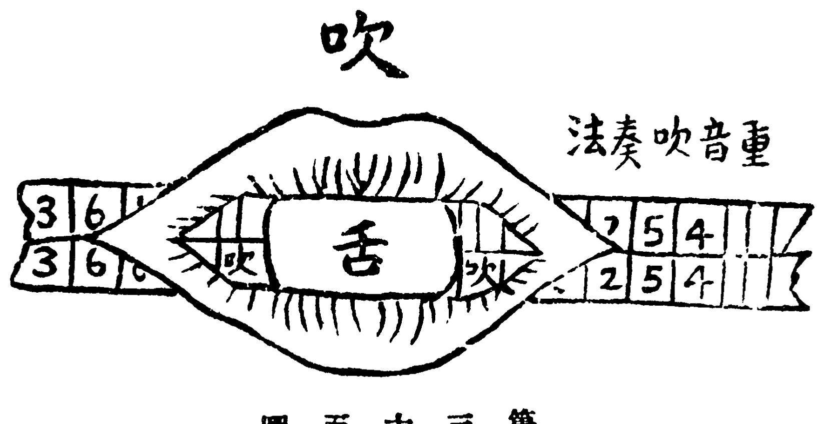
樂譜中要加伴奏的地方，用∧為記號。不加此記號的地方，不准加伴奏。（有時在不准加伴奏的地方用C記號。但不加任何記號亦可。）

伴奏時間加上的時候，用＞〰記號，名曰「空氣伴奏」。此時舌頭長期縮回，使四個音（七個孔）長期一同響出，至曲線完結而止。

七　重音奏法

重音之理比伴奏簡單。1與•1，2與•2，3與•3，4與•4，……同時響出，就叫做重音。

奏重音時口須更加張大，啣住八個琴孔或九個琴孔。吹的時候（例如1與•1）啣住八個琴孔，吸的時候（例如2與•2）則須啣住九個琴孔。



第三十五圖

用舌將中央各孔觝住，僅留口角兩孔發音，即成重音。如第三十五圖。

口琴曲中須奏重音時，所用記號如下：

Octave......或Oct......或G......或Gva......

點線表示重音的範圍。奏到點線完了處，線停止重音。

第八章　近世音樂簡史

音樂在十八世紀以前，長期地受宗教的拘束，世俗音樂全無可觀。十八世紀初德人巴哈（Bach）出世，方始有獨立的音樂藝術。此後名家接踵而起，音樂一日千里地發展，直到今日。故音樂史上最重要的一部分是近世史，即自十八世紀前半至十九世紀後半之間的音樂史。

近世音樂可分爲前後兩期，前期是古典派音樂，後期是浪漫派音樂。兩者的區別約言之，古典派音樂注重形式，表現純粹的音樂美，絕對音樂就是這派的產物。浪漫派音樂注重內容，表現深刻的精神生活，標題音樂就是這派的產物。現在把兩派分述如下

一　古典派音樂

古典派可分爲前後二期：前期爲古典派複音樂，後期爲古典派單音樂。複音樂是宗教音樂時代的作曲法，其法每曲有兩個以上的獨立的旋律，同時相並而進行，單音樂是

近世器樂勃興之後所改用的作曲法，其法每曲只有一個可以獨立的主要旋律（常在高音部），其餘的都是輔佐這主要旋律的和聲，不能獨立，像現今學校中的二重唱，三重唱等便是一例。

古典派複音樂有二大作家，即罷哈與亨代爾。

罷哈(Johann Sebastian Bach 1685—1750)是德國人，他是救音樂脫離宗教的桎梏而獨立的人，故有「音樂之父」之稱。音樂之父有子甚衆，其第三子愛馬紐爾·罷哈(Emanuel Bach 1714—1788)也是大音樂家，為後來的浪漫派的先驅。

罷哈在音樂上是多方面的天才，關于聲樂、劇樂（神劇），風琴，洋琴，懷娥鈴，管弦樂都有傑作。他發明洋琴的彈奏的指法。（本來洋琴彈法很幼稚，僅用四指，罷哈始加用拇指）又發明「十二平均率音階」，——就是現今洋琴風琴所用的音階。但最偉大的事業，是複音樂作曲法的改進。他廢止宗教音樂時代所行的樂曲形式——即所謂「卡濃」（Canon），而改用「覆蓋」（Fugur）及「托卡塔」（Toccata）等最高的複音樂形式。罷哈的Fugur在今日還是音樂上的珍品。

與罷哈同時同國的，還有一位古典派複音樂大家，便是亨代爾（Georg Friedrich

Handel, 1685—1759）。亨代爾是古今最大的神劇（Oratorio 是關於宗教事蹟的一種歌劇）作者。其中「救世主」（Messiah）被稱爲不朽之作。但他的偉大的事業，是聲樂法與管弦樂法的展進。他的管弦樂法與罷哈的大異，接近於後來的單音樂，複音樂從此漸漸衰沉。

單音樂代替複音樂而發達。其原因在於器樂的勃興。罷哈以後，洋琴已發達完成懷娥鈴技術，管弦樂演法，皆顯著地進步，因此音色變化複雜，無須再作艱澀的複音樂了。單音樂的先驅者，前已說過，是罷哈的第三子愛馬紐爾和意大利的克雷門諦(Muzio Clementi 1752—1832）等。其完成者有三大家，即罕頓，莫札爾德與裴德芬。

罕頓（Franz Joseph Haydn, 1732—1809）是奧國一個車匠司務的兒子，六歲時就發露音樂的天才。一生專研器樂，發表十二大交響樂，音樂史家稱他爲「交響樂之父」。

莫札爾德（Wolfgang Amadeus Mozart, 1755—1791）也是奧國人，一個在世僅三十五年的短命天才。五歲時，就隨父演奏旅行，見者皆嘆爲神童。十二三歲時開始作曲。所作以器樂曲爲主。他的朔拿大比罕頓的更爲進步。他的四十九個交響樂中，以「

G短調」及「C長調」（即周彼德）交響樂爲最著名。

裴德芬（Ludwig von Beethoven. 1770—1827）是近世最偉大的樂聖，晚年兩耳全聾，而其九大交響樂中的最大的傑作「第九交響樂」，却在全聾的時期中製作，好像是有神力的。他的作品，除九大交響樂以外，主要的是朔拿大，四重奏序曲，競奏曲等。就中月光朔拿大（Moonlight Sonata），克羅伊釆爾朔拿大（Kreutzer Sonata），悲愴朔拿大（Sonata Pathetique）等爲最著名。他的樂風的特色，是注重精神生活的表現，故其作品超越於形式美之上，有深入肺腑感人力。他是模範的標題音樂的作者，又是近世古典派音樂的橋樑。

二　浪漫派音樂

浪漫主義是熱情的，主觀的。故浪漫派音樂尚清新，貴獨創，有不拘形式的傾向。裴德芬以後的浪漫樂派，薈聚於德法二國。其中最大的天才有七人，可分爲三時期如下：

浪漫樂派
- 初期
  - 修裴爾德（Schubert，德）
  - 韋伯（Weber，德）
- 成熟期
  - 孟特爾仲（Mendelssohn，德）
  - 修芒（Schumann，德）
  - 曉邦（Chopin，波蘭）
- 向現代的過渡期
  - 裴遼士（Berlioz，法）
  - 李斯德（Liszt，匈）

修裴爾德 Franz Peter Schubert，1797—1828）被稱為「歌曲之王」。以前的作家競作長大的樂曲，他獨能發見短小的歌曲的價值，一生所作共有八百餘名曲。就中「聽呀！聽呀！那雲雀」(Hark，Hark，the Lark)，「野薔薇」（Heidenröslein），「魔王」（Erlkonig）等傳誦最廣。但他也作大樂曲，有交響樂十曲，和洋琴朔拿大，弦樂四重奏各二十餘曲。其中「未完成交響樂」（Uufinished Symphony)和「C長調交響樂」最為著名。他是生涯轗軻的短命天才，於「未完成交響樂」的製作中死去，但其作品却能成為傑作，至今常在世間開演，也好像是有神力的。

韋伯（Carl Maria Von Weber 1786－1826）是浪漫派歌劇的建設者。十二歲時已能 歌劇。一生傑作甚多，其中有「自由射手」（Freischutz）一劇最廣受世人的欣賞。劇中的音樂被選拔出來，施行於各種器樂上，口琴曲中也有「自由射手」的偏曲。他的樂風的特色，是打破形式而注重感情表現。他採用民間音樂作為曲的基礎，使音樂的效力廣被於民衆，尤為現代音樂的先驅。

孟特爾仲（Felix Mendelssohn-Bartholdy,1809—1847）全生涯是幸福，其作品也異常美麗可愛。所作洋琴曲「無言歌」（Song without wo ds）尤為清新粹美，可說是浪漫音樂成熟期絕頂的產物。序曲「仲夏之夜的夢」(Midsummer Night's Dream)也是膾炙人口的音樂，還是他十七歲時所作的。

修芒（Robert Schumann,1810－1856）為浪漫色彩最豐富的作家。他的生活非常浪漫，曾經失戀，流浪，圖自殺，終於瘋狂而死。他的作風如其生活，奔放而熱狂。洋琴曲「蝴蝶」（Papillon）「謝肉祭」（Carnaval），「夢幻」（Traumerei）等，為最膾炙人口的小品。也可以代表他的樂風。

以上四人，是德意志風的浪漫樂家。總括各人的特色：修裴爾德是歌謠式的 ，美

的。韋伯是描寫的，民樂的。孟特爾仲是技巧的，愛情的。修芒是詩的，熱情的。

以下三人是法蘭西式的浪漫樂家。

曉邦（Frederic Francois Chopin 1810—1849）是波蘭人——亡國之民，其音樂中充滿着憂愁悲哀的感情，洋琴曲「夜樂」（Noeturne）可說是他的代表作。他平生喜穿黑衣服，又喜在晚上或暗室中彈洋琴。這種特殊的生活都反映在他的作品中。所作洋琴音樂甚多且美。享年只有三十九歲，也是一位短命天才。

裴遼士（Hector Louis Perlioz，1808—1869）是法國鄉村間一位醫生的兒子，由醫學轉入音樂，一生潦倒，多愁多苦不亞於修芒。所作交響樂最有特色，後人稱他爲「交響詩人」。他研究管弦樂法，大著進步。又用全然獨創的方法製作交響樂，在曲中加以文詞的標題，說明曲所描寫的事象，稱之爲「交響樂詩」（Symphonic Poem）。其中像「幻想交響樂」（Symphony Fantastic）「在意大利的哈洛爾特」（Har.lden Italie）爲最著名的作品。他是現代標題音樂的勇敢的先鋒。

李斯德(Franz Liszt 1811—1886)是匈牙利人，其作品中最有名的是「匈牙利幻想曲」（Hungarian Rhapsodia），這是由匈牙利民謠的旋律來改作的。此外有交響樂，

交響樂詩，樂風都很奇拔。李斯德與裴遼士的音樂，在浪漫樂中另樹一幟，論者說這二人是浪漫派中的異端者，現代標題音樂的有力的指導者。十九世紀後半以來的音樂，皆自這兩人的作品風出發。